AUGENER'S EDITION No. 9197.

VEREINFACHTE HARMONIELEHRE

ODER

DIE LEHRE VON DEN

TONALEN FUNKTIONEN

DER

AKKORDE

VON

Dr. HUGO RIEMANN

PROFESSOR FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

ZWEITE AUFLAGE

AUGENER Ltd.

18 GREAT MARLBOROUGH STREET,

63 CONDUIT St. (Regent St. Corner) & 57 HIGH St., MARYLEBONE,

LONDON, W. 1.

AUGENER'S EDITION, No. 9197.

VEREINFACHTE HARMONIELEHRE

ODER

DIE LEHRE VON DEN

TONALEN FUNKTIONEN

DER

AKKORDE.

VON

DR HUGO RIEMANN,
PROFESSOR FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

ZWEITE AUFLAGE.

AUGENER & CO., LONDON.
199, REGENT STREET & 6, NEW BURLINGTON STREET, W.
22, NEWGATE STREET, E.C.

DEDICATED

TO

PROFESSOR EBENEZER PROUT, B.A.,

PROFESSOR OF MUSIC IN THE UNIVERSITY OF DUBLIN, etc.,

THE DISTINGUISHED PIONEER OF MUSICAL PROGRESS.

THE AUTHOR.

Inhalt

Erklärung der Terminologie und Bezifferung

in alphabetischer Ordnung.

(Sämtliche Erklärungen sind auch im Text gegeben).

Buchstaben (kleine) bezeichnen die Primen der Klänge, z. B. c^{+} = c-Oberklang (c-Durakkord), ^{0}e = e-Unterklang (Mollakkord unter *e* d. h. a-Mollakkord); fehlt das Klangzeichen ($^{+}$, ^{0}) so ist, wo nicht römische Zahlen das Mollgeschlecht anzeigen (s. Zahlen), $^{+}$ als ausgefallen zu betrachten (Durakkord verlangt). Grosse Buchstaben (*T*, *D*, *S*) bezeichnen die Funktionen der Klänge als Tonika, Dominante und Subdominante.

Dominante (abgekürzt *D*) heisst der eine Quint höher als die Tonika liegende Klang; ^{+}D = Duroberdominante, d. h. Dominante, die ein Durakkord ist (gewöhnlich einfach *D*), ^{0}D = Molloberdominante (Dominante, die ein Mollakkord ist).

Durchstreichen einer Zahl bedeutet Weglassung des der Zahl (die daher nur 1, 3 oder 5 sein kann) entsprechenden Tones der Harmonie ($D^{6}_{\not{5}}$ = Dominante mit Sexte ohne Quint); die Auslassung der Prim wird aber vielmehr durch Durchstreichen des Klangzeichens verlangt ($\not{c}^{7}$, $\not{D}^{7}$, $\not{S}^{IX<}$ etc.). Nur bei der Bezeichnung der Leittonwechselklänge unterbleibt das Durchstreichen, da durch $2^{>}$ bezw. $II^{<}$ das Fehlen der Prim bedingt ist.

Gegen- als Zusatz zur Bezeichnung eines Intervalls bedeutet, dass dasselbe in dem Klanggeschlecht widersprechender Richtung gedacht ist, z. B. ist *a* die Gegenquint (V) des E-durakkords. Vgl. Schlicht.

Gegenklang (Seitenwechselklang) der Tonika heisst der von deren Prim aus gebildete Klang gegensätzlichen Klanggeschlechts, z. B. ist *f as c* (= ^{0}c) der Gegenklang von *c e g* (= c^{+}).

Harmonieschritte. Die Terminologie der H. geht aus von der Bestimmung des Intervalls der Haupttöne (Primen), welches vom Ausgangsklange des Schrittes entweder als schlichtes oder als gegensätzliches (Gegen-) qualifiziert wird, und weiter heissen Folgen gleichgeschlechtiger Klänge „Schritte", solche verschiedengeschlechtiger „Wechsel". Es sei z. B. das Intervall der Haupttöne die Quint *c g*; geht man von c^{+} aus, so ist *g* die schlichte Quint (im Dursinne); von ^{0}g aus ist *c* die schlichte (im Mollsinne); von ^{0}c aus ist *g* Gegenquint, von g^{+} aus ist *c* Gegenquint. Es sind daher: c^{+}—g^{+} und ^{0}g—^{0}c schlichte Quintschritte, g^{+}—c^{+} und ^{0}c—^{0}g Gegenquintschritte, c^{+}—^{0}g und ^{0}g—c^{+} schlichte Quintwechsel, ^{0}c—g^{+} und g^{+}—^{0}c Gegenquintwechsel. Schlicht heissen von Dur aus alle durch steigende Quint- und Terzschritte sich ergebenden Intervalle, von Moll aus alle durch fallende Quint- und Terzschritte sich ergebenden; der Ganzton ist als doppelter Quint-

schritt (z. B. *c d* = *c* — *g* — *d*), der Leittonschritt als Kombination eines Quintschrittes und eines Terzschrittes in gleicher Richtung (z. B. *c h* = *c*—*g*—*h*), der Tritonusschritt als Kombination zweier Quintschritte mit einem Terzschritte (z. B. *c* — *fis* = *c*—*g*—*d*—*fis*) aufzufassen; die kleine Terz ist als grosse Sexte vorzustellen, d. h. als Verbindung des Quinttones mit dem Terztone z. B. *e g* als [*C*] *g*—*e'* oder aber als [*h''*]—*e'*—*g*; das Intervall ist dann als schlicht anzusehen, wenn es vom Quintklange (also z. B. für *C g e'* von g^+ aus) zur Terz fortschreitet (im genannten Falle also im Sinne der steigenden harmonischen Naturskala) oder was noch einfacher zu behalten und schneller zu übersehen ist: schlicht ist von einem Durakkorde aus das Aufsteigen nach Seite der ♯-Töne hin, von einem Mollakkorde aus das Absteigen nach der Seite der ♭-Töne hin; deshalb sind schlicht die Terzschritte c^+—e^+ und ^0c—^0as, die Kleinterzschritte c^+—a^+ und ^0c—^0es, die chromatischen Schritte c^+—cis^+ und ^0e—^0es, die Doppelterzwechsel c^+—^0gis und ^0e—as^+ etc. Alle Harmonieschritte können auch rückwärts geschehend (retrograd) vorgestellt werden; dann bieten die retrograden schlichten Schritte äusserlich dasselbe Bild wie die vorwärts geschehenden Gegen-Schritte und umgekehrt, während die schlichten und Gegen-Wechsel ihre Rollen nicht tauschen können (d. h. ein rückwärtsgeschehender schlichter Quintwechsel erscheint immer nur wieder als schlichter Quintwechsel und nicht etwa dem Gegenquintwechsel gleich); die Gegen ... Wechsel sind immer die kompliziertesten der Folgen gleichen Intervalls der Haupttöne.

Intervalle (Sekunde, Terz etc.) und ihre Zahlenbezeichnung (2, 3 etc.) kommen in diesem Buche, wie überhaupt in allen Schriften des Verfassers nur selten und ausnahmsweise als Zusammenklänge in Frage; vielmehr dienen sie in der Regel nur zur Bestimmung und Charakterisierung von Tönen nach ihrer Stellung zur Prim eines Ober- oder Unterklanges. Daher ist von übermässigen, verminderten und dgl. komplizierteren Intervallen nur gelegentlich der Anweisungen für die Führung der einzelnen Stimmen (Meidung unsanglicher Intervalle) die Rede; im allgemeinen bedeutet der Ausdruck „Terz" stets den Terzton des Klanges (also nur einen, nicht zwei Töne), „Sexte" ebenso den Ton, der mit einem Ganzton Abstand neben dem Quinttone liegt.

Leittonwechselklang ($2^{>}$ beim Mollakkord, $II^{<}$ beim Durakkord) heisst der durch Ersetzung der Prim durch die kleine Gegensekunde (Sekunde der dem Klangprinzip widersprechenden Seite) entstehende Klang gegenteiligen Geschlechts: z. B. ist $^+D^{II<}$ ein Mollakkord, da er durch Verwandlung eines Durakkords entsteht, $^0S^{2>}$ ein Durakkord, da er aus Verwandlung eines Mollakkords entsteht. Bei den Leittonwechselklängen ist stets auch das Klanggeschlechtszeichen ($^+$, ^{0}) beizufügen, da die Zahlen sonst das gegenteilige Geschlecht bestimmen würden; z. B. ist $^+c^{II<}$ = *h* [*c*] *e g* (= ^0h), während $c^{II<}$ = *f as h* [*c*] sein würde, $^0c^{2>}$ ist = *f as* [*c*] *des* (= des^+), $c^{2>}$ dagegen = [*c*] *des e g*. Der Leittonwechselklang ist jederzeit leicht als solcher kenntlich, da der Leitton immer als $II^{<}$ (kleine Sekunde unter der Durprim) bezw. $2^{>}$ (kleine Sekunde über der Mollprim) besonders markiert und das wechselnde Tongeschlecht durch die den Klangzeichen widersprechende Zahl augenfällig gemacht ist.

Natürlich heissen diejenigen schlichten (s. d.) Intervalle, welche Bestandteile des Klanges sind, d. h. die 1 (8), 3, 5 des Oberklanges (Durakkordes) und die I (VIII), III, V des Unterklanges (Mollakkordes), sowie ausserdem

noch die kleine Septime (7, VII), d. h. bei C-durakkord *b*, bei As-durakkord *ges*, bei ^0c (= F-mollakkord) *d* u. s. f. In Fällen, wo es gilt ein natürliches Intervall ausdrücklich als solches zu charakterisieren (z. B. wo eine chromatisch verschiedene Form desselben vorausging oder zu erwarten war), wird auch wohl der Zahl ein ♮ beigefügt, das aber keinerlei alterierende Bedeutung hat, sondern nur das Intervall, wie es ohne diesen Zusatz die Zahl ebenfalls fordern würde, meint z. B. $T^{VII♮}$ = Moll-Tonika mit natürlicher (d. h. kleiner) Unterseptime, z. B. in A-moll *fis a c e*.

Parallelklang (abgekürzt *p*) einer Tonika, Dominante oder Subdominante heisst derjenige Klang, welcher zu jener in dem Verhältnis der Tonika der Paralleltonart zur Tonika der Haupttonart steht, z. B. sind C-dur und A-moll, G-dur und E-moll Paralleltonarten, daher ist g^+ der Parallelklang von ^0h (E-moll), c^+ der Parallelklang von ^0e (A-moll) und umgekehrt sind ^0e und ^0h die Parallelklänge von c^+ und g^+. Das Tongeschlecht der Tonika, Dominante oder Subdominante wird auch in den Zusammensetzungen *Tp*, *Sp*, *Dp* in der oben erklärten Weise bezeichnet (Dur mit $^+$ oder ohne Kreuz, Moll stets mit ^{0}) und das Tongeschlecht des Parallelklangs ist dann stets das gegensätzliche, z. B. ist in *Tp* die Tonika ein Durakkord (weil keine ^{0} bei *T* steht), der Parallelklang also ein Mollakkord, in ^0Sp ist die Subdominante ein Mollakkord, der Parallelklang derselben also ein Durakkord. Etwaige auf die Stimmführung bezügliche Zahlen bei den Parallelklängen z. B. $\underset{III}{Sp}$ richten sich stets nach dem Tongeschlecht des Parallelklangs, d. h. die Terz des Parallelklangs der Durunterdominante ist natürlich eine Mollterz (III).

Schlicht heisst ein Intervall, wenn es vom Hauptttone eines Klanges aus im Sinne von dessen Klanggeschlecht gedacht ist, d. h. vom Durakkord aus sind die Intervalle nach oben schlichte, beim Mollakkord sind die Intervalle nach unten schlichte (von c^+ aus ist *a* die schlichte Sexte = 6; von ^0e aus ist *g* die schlichte Sexte = VI); dagegen erhalten die umgekehrt gedachten Intervalle den Zusatz Gegen- zu ihren Namen z. B. ist *h* die kleine Gegensekunde ($II^<$) des C-durakkords. Vgl. Harmonieschritte.

Tonika (abgekürzt *T*) ist der Klang, nach welchem die Tonart heisst, also in C-dur der C-durakkord (c^+), in A-moll der A-mollakkord (^0e); die Tonika der Molltonart wird abgekürzt bezeichnet als ^0T, die Durtonika im Unterschied von ihr als ^+T, gewöhnlich aber nur als *T*.

Zahlen (1—9, I—IX) bezeichnen Töne nach ihrem Abstand (Intervall) von der Prim eines Ober- oder Unterklanges; alle arabischen Zahlen bezeichnen Intervalle nach oben, alle römischen solche nach unten, bestimmen daher zugleich das Klanggeschlecht, sodass auch bei Moll die Null wegfällt, sobald Zahlen beim Buchstaben auftreten. Des näheren bedeuten 1, 3, 5 (I, III, V) die integrierenden Bestandteile des Klanges (Prim, [grosse] Terz, [reine] Quint), die 2 (II) die grosse Sekunde, 4 (IV) die reine Quarte, 6 (VI) die grosse Sexte, 7 (VII) die kleine (!) Septime, 8 (VIII) die reine Oktave, 9 (IX) die grosse None. Veränderungen dieser Grössen, welche die eigentlich normalen (schlichten) sind, werden durch < (= um einen Halbton erhöhend) und > (= um einen Halbton erniedrigend) angezeigt. Die Stellung einer Zahl unter dem Klangbuchstaben (*c*, *e* etc.) oder den ihm vertretenden Wiederholungspunkten (. .) bedeutet, dass der durch die Zahl bezeichnete

Ton der Bassstimme gegeben werden soll ($\underset{3}{c}$, $\underset{V}{e}$, $\underset{III}{..}$); die Stellung über dem Buchstaben oder den Punkten ($\overset{3}{c}$, $\overset{I}{e}$, $\overset{III}{..}$) fordert ihn für die Oberstimme. Zahlen neben den Buchstaben oder Punkten (c^{6}, e^{VII}, $..^{VI}$) fordern nur den Zusatz des betr. Tones zur Harmonie, ohne Bestimmung der Lage. Ein Beweis für die Einfachheit dieser Bezeichnungsweise ist der, dass Töne, welche eine doppelte Erhöhung ($\lessless$) oder doppelte Erniedrigung ($\gtrgtr$) erfordern würden, niemals vorkommen, überhaupt nicht vorstellbar sind.

Zeichen: $<$ (bei einer Zahl) bedeutet „um einen halben Ton erhöht"; $>$ „um einen halben Ton erniedrigt".

$=$ s. v. w. „umgedeutet zu", deutet stets einen Wechsel der tonalen Funktionen an, d. h. eine Modulation (z. B. $T^{6} = S^{6}$), d. h. „Tonika mit Sexte" umgedeutet zu „Unterdominante" mit Sexte.

$\overline{\sim}$ s. v. w. „enharmonisch verwechselt mit" z. B. $\not{D}^{3 \overline{\sim} 9>}$ macht in A-moll aus *gis h d f* durch Umdeutung der 3 *gis* zur enharmonisch anders geschriebenen 9> *as* den Akkord *h d f as*, d. h. moduliert nach C-dur oder C-moll dessen $\not{D}^{9>}$ der Akkord in seiner neuen Schreibweise entspricht.

( ) diese runde Klammer emancipiert die Bezeichnung der tonalen Funktionen von der Tonika der Haupttonart; die in solcher Klammer bezeichneten Dominanten etc. haben vielmehr ihren Sinn in Beziehung auf den der Klammer unmittelbar folgenden Akkord, gleichviel ob derselbe ein Hauptklang (D, S, ^{0}S, ^{+}D) oder eine Scheinkonsonanz ist (Tp, ^{0}Dp, $^{0}S^{2>}$, $^{+}D^{II<}$, $S^{III<}$ u. s. f.); z. B. ist (D^{7}) ^{0}Sp = Dominant-Septimenakkord der nachfolgenden Mollunterdominantparallele (in C-dur = *es g b des*). Es giebt Fälle, wo der einer solchen Einschaltung ( ) gegenüber als Tonika zu denkende Akkord gar nicht selbst folgt; geht er dann dieser zufällig voraus, so kann die Beziehung der geklammerten Werte auf ihn durch einen rückwärts gerichteten Pfeil angezeigt werden, z. B. $\underleftarrow{^{0}S^{2>}\ (S)}$; wenn er weder vorausgeht noch nachfolgt, so wird er nach der runden Klammer in eckiger Klammer [ ] angezeigt (s. d. folgende).

[ ] diese eckige Klammer kennzeichnet eine Harmonie als gedachte Tonika gegenüber unmittelbar vorausgehend in runder Klammer bezeichneten Funktionen. Der in eckiger Klammer bezeichnete Akkord fällt aber aus, wird übersprungen, an seine Stelle tritt ein anderer, nicht erwarteter.

.. bedeutet die Wiederholung der vorausgehenden Harmonie; nach einer Klammer ( ) bedeutet es die Wiederkehr des der Klammer vorausgehenden Akkordes. Bei komplizierteren Chiffrierungen mit Dissonanzen bedeutet es nur das Fortbestehen der Haupttharmonie, nicht der Dissonanzen, z. B. in $D^{6}_{4}\ \overset{+}{..}$ das Fortbestehen der Dominantharmonie aber mit Fortschreitung der $^{6}_{4}$ zu $^{5}_{3}$; dagegen würde D^{6}_{4} .. (ohne Zahlen oder $^{+}$ beim ..) das Weiterbestehen des Quartsextakkordes anzeigen.

Zweite Oberdominante heisst die Dominante der Dominante ($\mathbb{D}$, $^{0}\overset{0}{\mathbb{D}}$); zweite Unterdominante die Subdominante der Subdominante ($\mathbb{S}$, $^{0}\overset{0}{\mathbb{S}}$).

Einleitung.

Harmonielehre ist die Lehre von der logisch vernünftigen und technisch korrekten Verbindung der Akkorde (Zusammenklänge mehrerer Töne verschiedener Höhe). Die natürlichen Gesetze für eine solche Verbindung sind mit Sicherheit nur nachzuweisen, wenn man die Töne der einzelnen Akkorde nicht als isolierte zufällige Erscheinungen, sondern vielmehr als Ergebnisse der Bewegungen von Stimmen ansieht; Akkordfolgen entstehen durch gleichzeitige melodische Bewegung mehrerer Stimmen. Die Musikgeschichte lehrt, dass die gleichzeitige melodische Führung mehrerer Stimmen durch Jahrhunderte geübt und mehr und mehr vervollkommnet wurde, ehe man auch nur den Begriff der Harmonie im heutigen Sinne (Akkord) aufstellte. Also wurzelt die Harmonie, sofern man dieselbe als Mehrstimmigkeit (Polyphonie) definiert, in der Melodik.

Melodie ist die logisch vernünftige und ästhetisch befriedigende Bewegung der Stimme durch Töne verschiedener Höhe. Bezüglich der ästhetischen Gesetze der Melodiebildung verweisen wir auf die Philosophie der Musik (vergl. des Verfassers „Katechismus der Musik-Ästhetik“ [„Wie hören wir Musik“]); als Grundlage der logisch-vernünftigen Bewegung der Melodie giebt uns die Musik-Geschichte als allen Zeitaltern und Völkern gemeinsam die diatonische Tonleiter an die Hand, die schlichte Stufenfolge der Stammtöne unseres gegenwärtigen Tonsystems:

```
                2            3              2
 <— A . H . c . d . e . f . g . a . h . c' . d' . e' . f' . . . —>
          1/2       1/2            1/2        1/2
```

mit ihrer regelmässigen Einschaltung einer Halbtonstufe *(h c', e f)* abwechselnd nach zwei und drei Ganztonstufen. Das nach Jahrtausenden zählende Alter und Ansehen dieser Grundskala giebt uns eine sichere Gewähr, dass dieselbe eine Forderung der Natur ist, dass sie eine logisch vernünftige, notwendige ist; in der That lässt sich auch alle abweichende Bildung der Melodie auf diese Grundlage zurückführen. Die Töne dieser Grundskala stehen unter einander in Verhältnissen, welche das Ohr mit Sicherheit auffasst, und welche die Akustik und Mathematik durch gewisse einfache Zahlenverhältnisse ausdrückt,

denen die Hervorbringungs- und Verlaufsbedingungen der dieselben ergebenden Schwingungen elastischer Körper (letzten Endes der schwingenden Luft) entsprechen. Solche einfachen Verhältnisse schwingender Saiten oder in Röhren eingeschlossener Luftsäulen, oder, wenn wir von der physikalischen Begründung hier absehen und nur die Gehörswahrnehmung berücksichtigen: solche vom Ohr anerkannte Beziehungen der Töne zu einander, welche dieselben als musikalisch nacheinander verständliche, vernünftige, erscheinen lassen, nennt man harmonische (vom griechischen *ἁρμόζειν* = fügen), und zwar sind dies zuletzt dieselben Verhältnisse, welche man auch für die Betrachtung der Zusammenklänge mehrerer Stimmen, der Harmonien im bekannten heutigen Sinne, als massgebend anzusehen hat. Wurden wir also von der Harmonie (als Akkordfolge) auf die Melodik der Einzelstimmen verwiesen, so verweist uns nun die Melodie (als Folge harmonisch verständlicher Töne) wiederum zurück auf die Urgesetze der Harmonik, sodass wir sagen müssen: Jeder Ton einer Melodie verdankt seine ästhetische Wirkung zum guten Teil (nämlich abgesehen von der Wirkung, welche ihm schon durch seine absolute Höhe und durch seine Stellung in der Melodielinie — als Steigung oder Fall — zukommt) seiner harmonischen Bedeutung, d. h. seinem vom Ohre genau erkannten Verhältnis zu anderen Tönen derselben Melodie oder aber — im mehrstimmigen Satze — zu Tönen anderer mitgehenden Melodien.

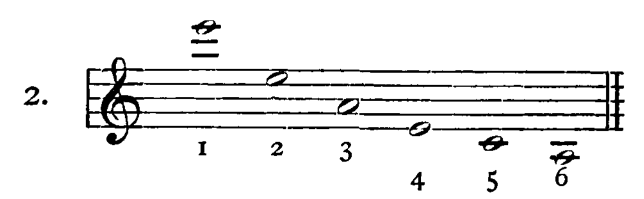
Ein *Ton* verglichen mit anderen Tönen (und zwar sprechen wir von jetzt ab nur mehr von Tönen, deren Verhältnis ein vom Ohre als harmonisch erkanntes, verständliches ist) ist entweder selbst der feste Punkt, die prima ratio, von der aus die anderen beurteilt werden, oder aber umgekehrt er wird von einem anderen Tone aus nach seinem Verhältnis zu diesem beurteilt; im ersteren Falle ist er also der Angangspunkt der Tonbeziehungen, die *Prim*, im anderen Falle ein bezogener Ton, dessen Abstand von der Prim durch die Ordnungszahl der Stufe der Grundskala, auf welcher er von dieser Prim aus steht, ausgedrückt wird; so ist z. B., wenn wir *c* mit *g* vergleichen, entweder *c* die Prim und dann *g* die fünfte Stufe (Quint) von *c* aus nach oben gemessen, oder aber: *g* ist die Prim und dann ist *c* die fünfte Stufe von *g* aus nach unten gemessen (Unterquint). Der allgemeine Name für solche Abstände der Töne von einander, gemessen an den Stufen der Grundskala, ist: Intervall.

Das Urteil des Ohres erklärt diejenigen Intervalle für die einfachsten, d. h. versteht diejenigen mit grösster Sicherheit und verlangt daher deren reine Intonation am unerbittlichsten, welche die Mathematik und Physik auf die einfachsten Zahlenverhältnisse zurückführt, sei es, dass sie die Zeitdauer der Schwingungen oder aber die Raumlänge der Schallwellen misst oder dass sie eine straff gespannte Saite in verschiedener Weise teilt. Nehmen wir als das bequemste und leichtestverständliche das letztere zum Ausgang, so ist die einfachste Teilung der Saite die in zwei Hälften; jede Hälfte der Saite giebt dann die Oktave des Tones der ganzen

Saite, und die beiden Hälften ergeben einen und denselben Ton. Es leuchtet aber ein, dass das Verhältnis des **Einklangs** (Unisono) $1:1$ noch leichter verständlich ist als das des Ganzen zur Hälfte $1:{}^{1}/_{2}$. Nächst diesen beiden ($1:1$, $1:{}^{1}/_{2}$) wird sich anschliessen das Verhältnis des Ganzen zum dritten Teil ($1:{}^{1}/_{3}$), dem das musikalische Intervall der **Duodezime** (Quint der Oktave) entspricht; weiter folgen $1:{}^{1}/_{4}$ = Doppeloktave, $1:{}^{1}/_{5}$ (grosse) Terz der Doppeloktave, $1:{}^{1}/_{6}$ Quinte der Doppeloktave, Oktave der Duodezime, in Noten, wenn wir *C* als Ton der ganzen Saite annehmen:



Nimmt man umgekehrt einen höheren Ton zum Ausgangspunkt, z. B. das dreigestrichene *e* (e^3), und sucht diejenigen leichtverständlichen Töne, welche tiefer als dieses e^3 liegen, so wird man an Stelle der Halbierung die Verdoppelung der Saitenlänge treten lassen müssen, d. h., wenn wir die Länge von $e^3 = 1$ setzen, so wird der Ton, der der doppelten Saitenlänge (2) entspricht, die Unteroktave von e^3, also e^2 sein; der dreifachen Länge entspricht a^1, der vierfachen e^1, der fünffachen c^1, der sechsfachen *a*, in Noten:

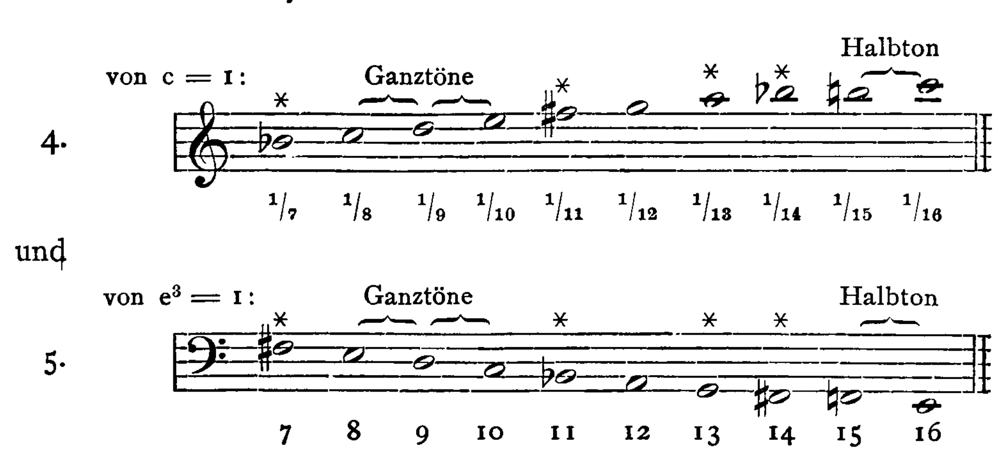


Alle Intervalle, welche grösser als die Oktave sind, stellt sich der Musiker nicht direkt in ihrer Totalgrösse vor, sondern gliedert sie mit Hülfe der Oktave, z. B. Duodezime = Oktave + Quinte, Quintdezime = Oktave + Oktave, Septdezime = Oktave + Oktave + [gr.] Terz u. s. w. Die Oktave ist das leichtestverständliche aller Intervalle (denn der Einklang ist ja eigentlich kein Intervall, da bei ihm der Abstand der beiden Töne gleich Null ist); **Töne, die im Abstand der Oktave stehen, werden**, wie seit Jahrtausenden, auch in unserem heutigen Tonsystem **gleich benannt**, als **Wiederholungen desselben Tones in einer andern Region** des Tongebietes angesehen. Die melodische Grundskala (s. oben) durchläuft eine Anzahl von 6 fremderen Tönen, um erst mit der 8. Stufe den leichtestverständlichen, die Oktave zu erreichen; doch erweisen uns bereits die bisher betrachteten Stücke der beiden harmonischen Naturskalen, d. h. der beiden Reihen der harmonisch nächst verwandten Töne, der sogenannten **Obertonreihe** und **Untertonreihe**, dass die Zwischenstufen wenn auch nicht allernächst Verwandte eines der Töne der Grundskala, so doch unter einander durch die Beziehungen, welche die harmonischen Naturskalen an die Hand geben, verknüpft sind. Vergleichen wir, anstatt die Töne

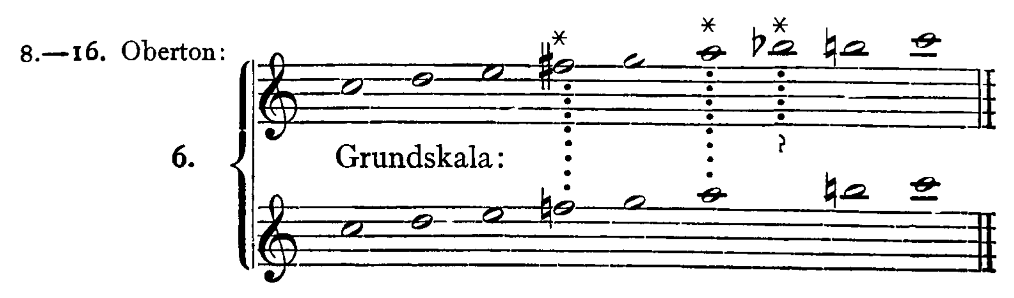
$^1/_2$—$^1/_6$ oder 2—6 auf 1 zu beziehen, diese in jeder der beiden Reihen unter einander, so finden wir sogleich eine Anzahl der Intervalle der Grundskala:



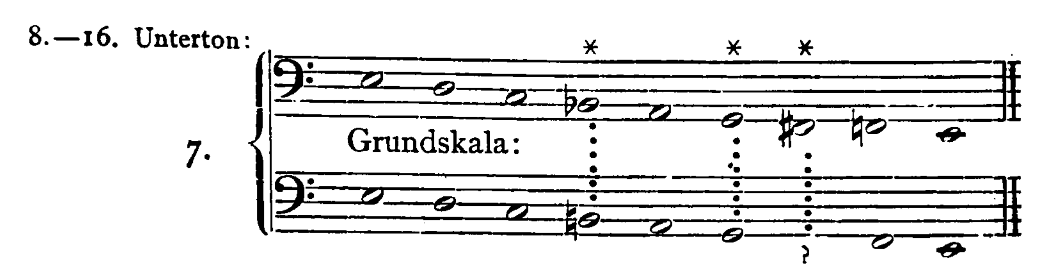
Und wenn wir die Teilung der Saite in kleinere Teile als $^1/_6$, oder die Vervielfachung über das sechsfache hinaus weiter verfolgen, so finden wir auch die noch fehlenden kleineren, die grosse und kleine Sekunde, aber daneben freilich noch eine Fülle von Intervallen, welche unser Tonsystem nicht kennt:



In der Obertonreihe sind die mit * bezeichneten Töne nach dem Urteile unseres Ohres, verglichen mit den den Noten entsprechenden unseres Tonsystems, zu tief, in der Untertonreihe sind dieselben zu hoch. Wir sehen daher ein, dass der Versuch der Ausfüllung der Oktave mit den sich hieraus ergebenden Zwischenstufen ein unserer musikalischen Erfahrung widersprechendes Resultat ergeben muss; die vierte Oktave der harmonischen Naturskala weicht in drei Tönen bezw. in fünf Intervallen von der melodischen Grundskala ab:



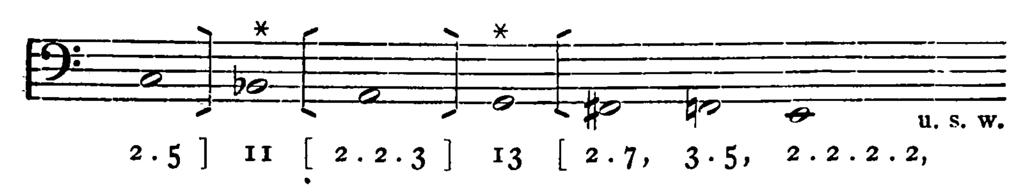
und



Das Ohr verschmäht durchaus die Ersetzung unserer Grundskala durch eine dieser beiden, deren Sekunden vom 8. zum 16. Teiltone hin immer kleiner werden (!), während die Grundskala, wie bemerkt, kleine und grosse Sekunden wechselnd mischt. Überhaupt aber lehnt das Ohr die Töne 7, 11, 13, 14 der beiden harmonischen Naturskalen ab und leugnet die musikalische Brauchbarkeit der von ihnen mit ihren Nachbartönen und dem Ausgangstone (1) gebildeten Intervalle. Die Entstehung und Begründung der melodischen Stammtonleiter ist auf diesem Wege nicht zu erreichen (sie wurde so s. Z. versucht durch F. A. Vallotti).

Betrachtet man die ins endlose verlaufenden beiden harmonischen Naturskalen mit ihren immer kleiner werdenden Intervallen, so ist klar, dass, wenn unser Musiksystem überhaupt von derselben abgeleitet werden soll, doch irgend wo Halt gemacht werden muss; denn das System kennt keine Vierteltöne, die bereits die nächste Oktave bringen muss. Schärfen wir zunächst unsern Blick, indem wir aus beiden Reihen diejenigen Töne ausscheiden, welche sich zu Tönen derselben ebenso verhalten, wie diese zum Ausgangstone, d. h. unterscheiden wir Verwandte ersten und zweiten Grades, indem wir z. B. die Töne $3 \cdot 2 = 6$, $3 \cdot 3 = 9$, $3 \cdot 4 = 12$, $3 \cdot 5 = 15$ u. s. f. resp. $^1/_3 \cdot {}^1/_2 = {}^1/_6$, $^1/_3 \cdot {}^1/_3 = {}^1/_9$, $^1/_3 \cdot {}^1/_4 = {}^1/_{12}$, $^1/_3 \cdot {}^1/_5 = {}^1/_{15}$ als nächste Verwandte der Töne 3 und $^1/_3$ als zu diesen gehörig, auf diese bezogen ansehen, desgleichen die durch Teilung von $^1/_4$ oder $^1/_5$ und Multiplikation von 4, 5 u. s. w. gefundenen:





so erscheint als eigentlicher Stamm der direkt bezogenen Töne beider Reihen nur noch:



Unser Ohr erkennt, wie die Sternchen ausweisen, von sämtlichen primären Verwandten nur die ersten (bis zu $^1/_5$ bezw. 5) an und leugnet, von den der Siebenzahl entsprechenden beginnend, alle weiter folgenden, die ihm vielmehr falsch gestimmt erscheinen. Die so allein übrig bleibenden sind aber: die Oktave, Quinte der Oktave und Terz der Doppeloktave nach beiden Seiten; rücken wir dieselben in nächste Nähe zusammen, was wir wegen des Gleichklangs der Oktavtöne dürfen, so ergeben sie für die Ausfüllung des Oktavintervalles nur je zwei Töne, nämlich die Terz (die grosse!) und die Quinte:



d. h. es bleibt aus der Obertonreihe nur ein Durakkord (Oberklang) und aus der Untertonreihe nur ein Mollakkord (Unterklang) übrig, beide bestehend aus Prim, grosser Terz und reiner Quinte, jener nach oben, dieser nach unten.

„Es giebt drei direkt verständliche Intervalle: Oktave, [grosse] Terz und [reine] Quinte“ (Moritz Hauptmann). Alle anderen Intervalle sind musikalisch und mathematisch als Produkte und Potenzierungen dieser drei zu erklären, z. B. die kleine Terz als $\frac{\text{Quint}}{\text{Terz}}$ ($^3/_2 : {}^5/_4 = {}^{12}/_{10} = {}^6/_5$), der Ganzton als $\frac{\text{Quint.Quint}}{\text{Oktave}}$ $\left(\frac{^3/_2 \cdot {}^3/_2}{2} = {}^9/_8\right)$, der Halbton als $\frac{\text{Terz.Quint}}{\text{Oktave}}$ $\left(\frac{^5/_4 \cdot {}^3/_2}{2} = {}^{15}/_{16}\right)$. Diese Beziehungen zweiten Grades erschliessen uns nun in der einfachsten Weise die Bedeutung der uns bisher noch rätselhaften Stufen der melodischen Grundskala; denn diese be-

steht nicht nur aus direkten Verwandten eines Tones, sondern vielmehr aus Verwandten ersten und zweiten Grades, ist darum aber freilich nicht nur auf eine einzige Weise, sondern mehrfach verschieden erklärbar. Die altgriechischen Theoretiker (Pythagoras) sahen in ihr eine Kette von Quinten: *f . c . g . d . a . e . h*, als welche sie freilich je nachdem man diesen oder jenen Ton zum Ausgangspunkt nimmt (als Prim) Verwandte bis zum sechsten Grade enthält (*h* als sechste Quinte von $f = \frac{(^3/_2)^6}{2^3} = \frac{729}{512}$). Seit die Bedeutung der Terzverwandtschaft der Töne erkannt wurde (vergl. des Autors „Katechismus der Musikwissenschaft", S. 9 ff.), führt man aber die melodische Grundskala einfacher zurück auf einen Hauptton (Prim) mit Terz und Quint und seine Ober- und Unterquinte mit ihren Terzen und Quinten:

		1	4/5	2/3		
		c	*e*	*g*		
		:		:		
f	*a*	*c*		*g*	*h*	*d*
1	4/5	2/3		1	4/5	2/3

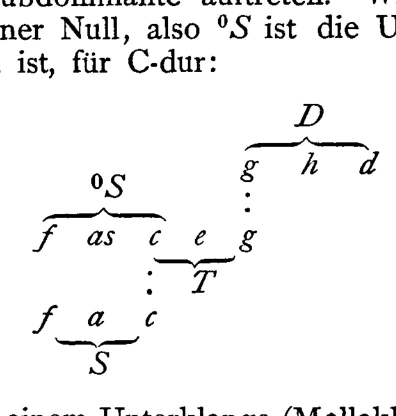
oder aber:

		3/2	5/4	1		
		a	*c*	*e*		
		:		:		
d	*f*	*a*		*e*	*g*	*h*
3/2	5/4	1		3/2	5/4	1

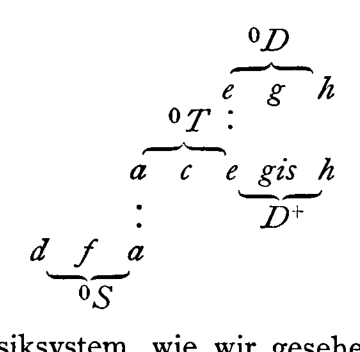
Das Ohr fasst einen Ton mit seinen direkten Verwandten (Terz und Quinte bezw. deren Oktaven) derselben Seite, also Prim, Oberterz und Oberquint oder Prim, Unterterz und Unterquint, als zu engerer Einheit zusammengehörig auf und unterscheidet sie als Angehörige eines und desselben Klanges von allen entfernteren Verwandten; jeder der drei Töne kann diesen Klang vertreten, und auch wenn die Prim nicht selbst erklingt, ist es möglich, die Quinte oder Terz eines Klanges im Sinne der Vertretung dieses Klanges zu verstehen. Töne, welche einem und demselben Klange angehören und denselben vertreten, sind zu einander konsonant (verschmelzen in der Einheitsbedeutung dieses Klanges); Töne, welche verschiedene Klänge vertreten, sind gegen einander dissonant und zwar kann stets nur ein Klang der Ausgangspunkt für die Beurteilung sein (Primklang), während die andere Klänge vertretenden Töne als seine Konsonanz störend verstanden werden. Dissonante Akkorde entstehen also dadurch, dass neben Tönen, die einen Klang vertreten (Prim, Terz, Quint), noch andere (einer oder mehrere) erklingen, die nicht zu demselben Klange gehören, sondern nur mittelbar, als Vertreter eines anderen (natürlich eines zu dem Hauptklange in fassbarem Verhältnisse stehenden) Klanges zu verstehen sind.

Wie ein Ton entweder Hauptton (Prim) sein kann oder bezogener Ton (und dann entweder direkt verwandt, d. h. schlichte Terz oder schlichte Quint des vertretenen Klanges, oder aber im zweiten Grade verwandt, d. h. Prim, Terz oder Quint eines anderen Klanges und dann dissonant), so ist auch ein Klang entweder Hauptklang — in welchem Falle er *Tonika* genannt wird — oder aber bezogener Klang; und zwar ist er im letz-

teren Falle entweder nächstverwandter Klang der Obertonseite oder nächstverwandter Klang der Untertonseite, oder aber wiederum nur ein Verwandter zweiten Grades und dann als Nächstverwandter eines nächstverwandten Klanges (Nebenklang von diesem) zu bezeichnen. Nächstverwandte Klänge sind zunächst nur die unter dem Namen Dominanten bekannten, d. h. von einem Oberklange (Durakkorde) aus ist der Oberklang (Durakkord) seiner Oberquinte, die sogenannte Oberdominante (oder kurzweg Dominante, abgekürzt durch D bezeichnet) und der Oberklang der Unterquinte, die sogenannte Unterdominante oder Subdominante (abgekürzt mit S bezeichnet); aber auch der Gegenklang der Tonika, d. h. der Unterklang desselben Hauptnes, kann als Subdominante auftreten. Wir bezeichnen Unterklänge stets mit einer Null, also ^0S ist die Unterdominante, wenn sie ein Mollakkord ist, für C-dur:



und ebenso ist von einem Unterklange (Mollakkorde) aus der Unterklang seiner Unterquinte die Unterdominante (^0S) und der Unterklang seiner Oberquinte die Oberdominante (^0D), aber auch der Gegenklang der Tonika (der Oberklang ihrer Prime) kann als Oberdominante auftreten (D^+); den Oberklang nehmen wir für gewöhnlich als selbstverständlich an, bezeichnen ihn aber aus Vorsicht in zweifelhaften Fällen mit einem der ^{0} gegensätzlichen $^+$, also für A-moll:



Macht unser Musiksystem, wie wir gesehen, mit der Vertretung des Klanges durch die Teiltöne bei der Terz Halt (vgl. S. 6), so macht es mit der Vertretung der Tonart durch Klänge schon bei den Quintklängen Halt, d. h. obgleich die natürliche Verwandtschaft auch der Ober- und Unter-Terzklänge ausser Zweifel steht (z. B. ist der E-dur-Akkord gegen den C-dur-Akkord leicht verständlich als Oberklang von dessen Terz), so ist doch der E-dur-Akkord nicht wohl als Vertreter der C-dur-Tonart möglich, erscheint vielmehr,

wie wir sehen werden, gewöhnlich als Verwandter zweiten Grades (Dominante der Parallele, wie wir erst später ausführlicher nachweisen können). Wir dürfen daher die folgenden Sätze aufstellen, welche den Titel des Buches umschreiben:

I. Es giebt nur zwei Arten von Klängen: Oberklänge und Unterklänge; alle dissonanten Akkorde sind aufzufassen, zu erklären und zu bezeichnen als Modifikationen von Ober- oder Unterklängen.

II. Es giebt nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie (Bedeutungen innerhalb der Tonart), nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante. In der Veränderung dieser Funktionen beruht das Wesen der Modulation.

Indem wir diese beiden Sätze fest im Auge behalten, gelingt es uns, der ganzen Harmonielehre eine überaus einfache und leicht übersichtliche Gestalt zu geben und die Gesetze und Verbote der Stimmführung in viel bestimmterer und bindenderer Form zu formulieren, als das bisher möglich war.

I. Kapitel.

Der Satz mit den reinen Hauptharmonien (Tonika und Dominanten).

§ 1. Oberklänge und Unterklänge.

Aus der Verbindung eines Tones (Prim) mit seiner (grossen) Oberterz und Oberquint entsteht der Oberklang (Durakkord), aus der Verbindung mit der (grossen) Unterterz und Unterquint der Unterklang (Mollakkord).

Um alle Ober- und Unterklänge, mit denen allein wir es zunächst zu thun haben und an welche alles übrige leicht als Beiwerk sich ansetzt, mit Sicherheit kennen und handhaben zu lernen, bedarf es nur der festen Einprägung der Quintenfolge der Stammtöne:

f c g d a e h

(vorwärts und rückwärts geläufig auswendig zu lernen), sowie der drei (grossen) Terzen ohne Versetzungszeichen:

f a, *c e* und *g h*.

Die Quinten-Reihe wird erweitert, indem sie mit Kreuzen, Been, Doppelkreuzen und Doppelbeen wiederholt wird (*f*♯, *c*♯, *g*♯ etc., *h*♭, *e*♭, *a*♭ etc., *f*×, *c*×, *g*× etc., *h*♭♭, *e*♭♭, *a*♭♭ etc.), wozu nur noch besonders zu merken ist, dass die Verbindungsquinten dieser Reihen (nämlich die durch Korrektur der um einen Halbton zur kleinen Quinte *h f* gewonnenen *h* : *f*♯ und ♭*h* : *f* und die von denselben Stufen abgeleiteten *h*♯ : *f*× und ♭♭*h* : ♭*f*) die einzigen Quinten mit ungleichen Vorzeichen sind. Was die Terzen anlangt, so erinnere man sich bei jeder Terz, ob sie eine der drei oben als auswendig zu lernende bezeichneten, resp. eine von ihnen abgeleitete ist; denn natürlich müssen alle auf denselben Stufen stehenden (*c*♯ : *e*♯, *c*♭ : *e*♭, *g*♯ : *h*♯, *g*♭ : *h*♭, *f*♯ : *a*♯, *f*♭ : *a*♭ u. s. w.), ebenso wie diese selbst gleiche Vorzeichen haben, während alle von den vier übrigen, um einen Halbton zu kleinen Terzen (*d* : *f*, *a* : *c*, *e* : *g*, *h* : *d*) abgeleiteten, ebenso wie die Quinten der Stufe *h* : *f* ungleiche Vorzeichen haben müssen (ein ♯ vor dem oberen Tone oder ein ♭ vor dem unteren, resp. vor dem unteren Tone ♯, vor dem oberen ×, oder vor dem oberen Tone ♭ und vor dem unteren ♭♭). Sämtliche solchergestalt sich ergebenden Terzen (im ganzen 31) ergänze man zu Oberklängen, indem man die Oberquinte des unteren Tones hinzufügt, und zu Unterklängen, indem man die Unterquinte des oberen Tones hinzufügt, z. B. die Terz *c* : *e* =

c e g = *c* Oberklang (*c*+, auch nur als *c* bezeichnet)

a c e = *e* Unterklang (°*e*).

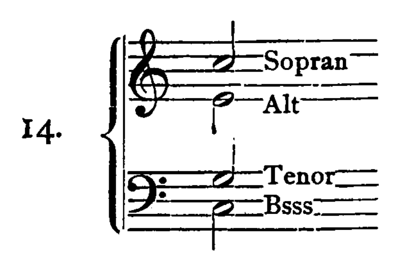
Von dieser *1. Aufgabe* ist unter keinen Umständen zu dispensieren. Eine weitere sehr nützliche Vorübung *(2. Aufgabe)* ist die Konstruktion sämtlicher Ober- und Unterklänge von jedem Bestandteile des Klanges aus, derart dass z. B. *e* als Terz im Unterklange gegeben ist und die übrigen Töne (Prim *gis* und Unterquint *cis*) hinzuzufügen sind; verstehen wir unter 1, 3, 5 die Prim, Terz und Quint des Oberklanges und unter I, III, V die Prim, Terz und Quint des Unterklanges, so wird man die Aufgabe vollständig lösen, wenn man sich nach und nach alle Töne (bis zur Grenze der Notenschrift, d. h. bis dahin, wo eine dreifache Erhöhung oder dreifache Erniedrigung notwendig werden würde) als 1, 3, 5, I, III und V vorstellt und dazu die übrigen Töne der Klänge fügt, z. B. wenn wir den Ton *cis* als Ausgangspunkt annehmen:

13. 

Je gründlicher diese Vorarbeiten gemacht werden, desto weniger ist später eine verschwommene Vorstellung von den Tonarten und ihren Hauptharmonien zu befürchten.

§ 2. Vierstimmiger Satz.

In der Einleitung haben wir die Unterweisung in der „logisch vernünftigen und technisch korrekten Verbindung der Akkorde“ als Aufgabe der Harmonielehre bezeichnet; dazu haben wir zunächst ergänzend zu bemerken, dass der vierstimmige Satz sich im Laufe der Jahrhunderte als die zweckmässigste Form der Übungen in dieser Verbindung erwiesen hat, weil er zugleich reich genug ist, um nicht zuviele Einschränkungen notwendig zu machen, und einfach genug, um nicht überladen und schwerfällig zu werden. Die vier Stimmen, aus deren gleichzeitiger melodischen Führung sich die Akkorde ergeben, werden zweckmässiger Weise als die vier Hauptgattungen der menschlichen Singstimme vorgestellt und nach ihnen benannt als Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die ersten Übungen sollen in einfachster Weise aufgezeichnet werden, nur mit den beiden bekanntesten Schlüsseln, Violinschlüssel und Bassschlüssel, jenem für die beiden Oberstimmen (Sopran und Alt), diesem für die beiden Unterstimmen (Tenor und Bass); und zwar sollen je zwei Stimmen auf demselben System Platz finden, auf dem oberen der Sopran mit den Notenhälsen nach oben und der Alt mit den Hälsen nach unten, auf dem unteren der Tenor mit den Hälsen nach oben und der Bass mit den Hälsen nach unten, z. B.:



Näherer Vorschriften für den wirklichen Umfang der einzelnen Stimmen bedarf es vorläufig nicht; da es sich ja noch nicht um wirkliche Komposition für Gesang handelt. Hält man sich mit dem Sopran und Bass thunlichst innerhalb der Linien, sodass man höchstens ausnahmsweise den Sopran bis  hinauf und den Bass bis hinab führt, so wird sich mit Hilfe der gleich zu entwickelnden Vorschriften für die Entfernung der Stimmen von einander ganz von selbst für die einzelnen Stimmen die Bewegung in einer Tonlage ergeben, die auch ihrem thatsächlichen Umfange entspricht.

Da wir für vier Stimmen schreiben sollen, die zunächst allein in Betracht kommenden konsonanten Akkorde (Oberklang und Unterklang) aber nur drei dem Namen nach verschiedene Töne enthalten, so muss entweder immer eine Stimme pausieren (eine Möglichkeit, die wir gar nicht mit in Betracht ziehen, da sie die Vierstimmigkeit aufheben würde) oder aber es muss ein Ton von zwei Stimmen gebracht oder wie man es nennt „verdoppelt" werden, was sowohl in derselben Tonregion als in anderer Oktave geschehen kann — letzteres im allgemeinen vorzuziehen, weil reicheren Vollklang gewährend. Der zu solcher Verdoppelung am besten geeignete Ton ist im Oberklang die Prim, im Unterklang die Unterquint. Letzteres bedarf der Motivierung. Ein merkwürdiges akustisches Phänomen, das der sogenannten mitklingenden Obertöne, begleitet nämlich jeden Ton unserer Musikinstrumente (auch der Singstimmen) mit der ganzen Reihe der in der Einleitung S. 3—4 aufgewiesenen höheren harmonischen Verwandten und zwar sind besonders die ersten derselben von erheblicher Stärke; so ist denn besonders auch der dritte Teilton, die Duodezime (Quint der Oktave) sehr stark vernehmlich, dergestalt, dass das Fehlen des ihm entsprechenden Akkordtones im Satze kaum bemerkt wird; es kann daher im Mollakkorde wie im Durakkorde, wenn sich einmal (aus weiterhin zu erörternden Gründen) nicht alle drei Töne des Akkordes geschickt einführen lassen, ohne Scheu der obere Ton des Quintintervalls ausgelassen werden, ohne dass eine mangelhafte Wirkung entsteht. Infolge dieser starken Mithervorbringung der Duodezime ist der tiefere Ton des Quintintervalls auch im Unterklang der beste Basston und selbst seine Verdoppelung zweckmässig. Der Unter-

klang, der vermöge der eigenartigen Abhängigkeit seiner Töne von einem höheren Haupttone, als nach unten strebend erscheint, erhält durch die Wahl des Unterquint-Tones als Basston gleichsam erst ein festes Fundament, von dem aus er durch dessen nächste Obertöne wieder nach oben ragt, ohne dass durch diese Anlehnung seiner Bildung an die des Oberklangs seine Natur zerstört wird. Zu leugnen ist allerdings nicht ein gewisser Widerspruch seines Terztones gegen den immerhin, wenn auch schwächer, mitklingend hörbaren 5. Teilton seines so gewählten Basstones (z. B. in *e* Unterklang [A-moll-Akkord] ist der 5. Teilton des Basstones *a* ein *cis*, das der Terz des Akkordes (*c*) widerspricht und den physischen Wohlklang des Mollakkords in etwas beeinträchtigt); doch beruht die eigenartige Wehmut im Charakter des Mollakkords keinesfalls in dieser Rauheit des Klanges, sondern vielmehr in der aufgewiesenen Abwärtsbeziehung der Töne. Wohl aber erklärt sich aus diesem Widerspruch die Scheu der früheren Komponisten, ein Tonstück mit dem vollständigen Mollakkorde abzuschliessen; aber ihr Auskunftsmittel in den Fällen, wo sie nicht den Durakkord einführten — die Auslassung der Terz — ist zur Zeit durchaus nicht mehr üblich, vielmehr verlangen wir heute denjenigen Ton zu hören, der allein entscheidet, ob wir einen Oberklang oder Unterklang vor uns haben. Daher: die Terz darf weder im Ober- noch im Unterklange fehlen; aber sie soll auch nicht verdoppelt werden, weil sonst der Klang eine auffallende Schärfe erhält. Stellen wir diese Vorschriften übersichtlich zusammen, so ist ein für Oberklang und Unterklang übereinstimmendes Ergebnis leicht zu merken in folgender Form (mit 𝄢 einen Oberklang, mit 𝄞 einen Unterklang bedeutend):

15. kann fehlen, aber auch verdoppelt werden,
darf nicht fehlen, wird gewöhnlich nicht verdoppelt,
guter Basston (Grundton), beste Verdoppelung.

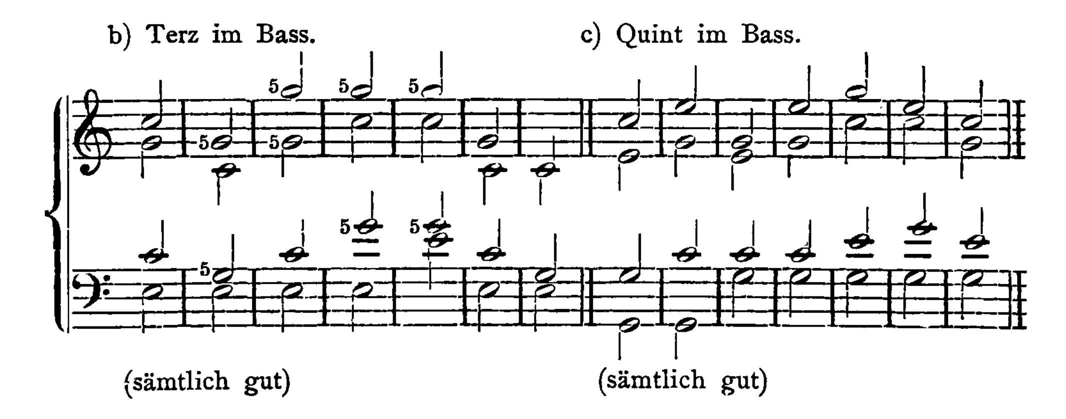
Da das angestrebte Ziel des schlichten vierstimmigen Satzes harmonischer Zusammenklang der vier melodisch geführten Stimmen ist, so entsteht eine zu meidende Wirkung, wenn die Stimmen zu weit auseinander geraten. Die Beobachtung der Praxis der Meister und die genaue Prüfung der Klangwirkungen hat zu der strengen Vorschrift geführt, dass für die beiden Oberstimmen (Sopran und Alt) die höchste erlaubte Entfernung eine Oktave beträgt, die aber für die beiden Mittelstimmen bereits nicht mehr zulässig ist, während der Bass, der mehr eine der Vollständigkeit und guten Fundamentierung wegen zugesetzte Stimme ist, sich nach Belieben weiter vom Tenor entfernen kann. Unsere Übungen wahren jederzeit die natürliche Lage der Stimmen übereinander, d. h. gestatten kein Hinübersteigen einer tieferen Stimme über eine höhere (Stimmenkreuzung).

Wie bereits mehrfach angedeutet, nimmt die Bassstimme als eigentliches Fundament gern die Grundtöne der Klänge,

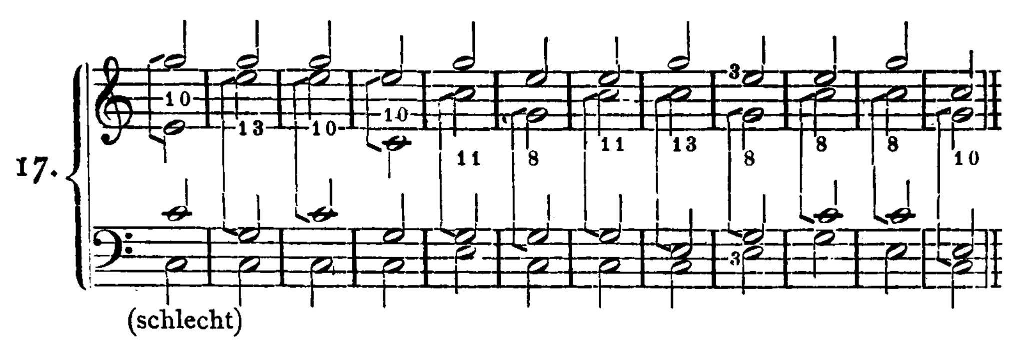
d. h. im Oberklange die Prim (1), im Unterklange die Unterquinte (V); für den Anfang eines Satzes ist dies durchaus zu empfehlen, für den Schluss ist es strenge Vorschrift, auch im inneren Verlauf ist es jederzeit gut, sofern nicht dadurch der Bass, der doch auch eine singende Stimme sein soll, zum zusammenhanglosen Herumtappen in weiten Intervallen verdammt wird (vgl. die unten folgenden Vorschriften für die melodische Verbindung der Akkorde). Für die übrigen Stimmen giebt es keine Vorschriften der Zuweisung bestimmter Töne des Akkords, wenn auch nicht zu verkennen ist, dass wenigstens in der Durtonart der Anfang und besonders der Schluss mit dem Grundtone (1, V) der Melodie grosse Bestimmtheit und Ruhe verleiht, daher der speziellen Melodiestimme, dem Sopran, wenigstens für den Schluss grösserer Sätze, besonders genehm ist.

Wir sind nun in der Lage einzelne Akkorde so an die vier Stimmen verteilen zu können, dass die Klangwirkung eine gute ist, z. B. den C-dur-Akkord in folgenden Gestalten:





Hier sind bei b) vier Fälle mit Verdoppelung der Quinte, gegen die nichts einzuwenden ist. Die Quintverdoppelungen bei c) sind sogar zumeist notwendig; vorläufige Vorschrift: liegt die Quinte im Bass, so wird sie verdoppelt. Nicht gut, fehlerhaft sind dagegen die folgenden Aussetzungen des Akkords:



Auch einige Fälle mit Auslassung der Quinte mögen hier stehen:



Zu 18 b) ist zu bemerken, dass in einem unsere strengen Vorschriften einhaltenden vierstimmigen Satze die Verdoppelung der Terz, die vorläufig ja überhaupt zu meiden ist, sehr schlecht klingt, wenn die Quinte fehlt. Weitere Einschränkungen der Terzverdoppelung und auch der Quintverdoppelung werden wir gleich kennen lernen.

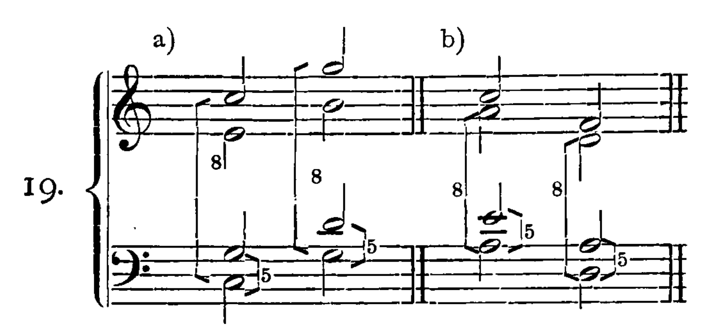
3. Aufgabe: Aussetzung einer grösseren Anzahl Dur- und Mollakkorde nach dem Muster von 16—18 unter Beifügung der Bezeichnung „gut“ oder „schlecht“.

§ 3. Schlichter Quintschritt (Verbindung der Tonika mit dem schlichten Quintklange: *T—D* und *°T—°S*).

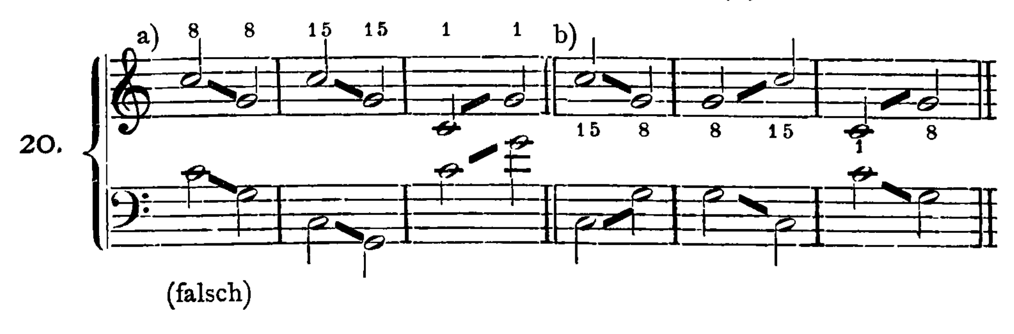
Wir thun nun einen gewaltigen Schritt vorwärts, wenn wir die Verbindung der beiden einander nächstverwandten Harmonien versuchen, nämlich die einer Tonika mit ihrem schlichten Quintklange, d. h. dem gleichgeschlechtigen Klange ihrer schlichten Quinte, was für Dur und Moll zwar völlig gleiche Satzverhältnisse aber eine ganz verschiedenartige Bedeutung ergiebt, sofern es für jenes ein Emporsteigen, für dieses ein Hinabtauchen bedingt, dort eine Verstärkung des Durcharakters, hier eine Verstärkung des Mollcharakters. Es wäre ja völlig ein Verkennen der eigenartigen hohen ästhetischen Bedeutung des Klanggeschlechts, wollte man erwarten, dass die Abwärtsbewegung in Moll ebenso wirken müsste wie die Aufwärtsbewegung in Dur. Der schlichte Quintklang ist in Dur der nächstverwandte Klang der Obertonseite (die Oberdominante), in Moll der nächstverwandte Klang der Untertonseite (die Unterdominante), jener also von der Tonika aus ein Aufschwung, dieser

ein Abschwung, jener für den Rückgang zur Tonika ein wieder Herabsinken, dieser für denselben ein wieder Emporwachsen bedingend.

Diese beiden einfachsten Harmonieverbindungen weisen uns gleich auf die wichtigsten Gesichtspunkte für alle Akkordverknüpfung hin; wollte man die Art der harmonischen Verwandtschaft beider Akkordpaare in der Weise zur Darstellung bringen, dass beim schlichten Quintschritt in Dur alle Stimmen eine Quinte stiegen und bei dem in Moll alle eine Quinte fielen:



so hätte man ungefähr alles gethan, was Herkommen, guter Geschmack und Vernunft verbietet; man hätte die beiden Akkorde ohne alle eigentliche Verbindung nebeneinander gestellt und alle vier Stimmen dermassen gleichmässig miteinander fortbewegt, dass keine von den andern unabhängig, sondern vielmehr jede von den andern mitgeschleppt erschienen. Das oberste Gesetz des mehrstimmigen Satzes ist aber vielmehr: dass jede Stimme ihren eigenen natürlichsten Weg geht und zwar als Melodie, d. h. nicht auf den Stufen der harmonischen Naturskala (Einleitung S. 3) sondern auf denen der melodischen (diatonischen) Tonleiter. Da, wie wir wissen (S. 12) jeder Ton seine Obertonreihe klingend mit sich führt, so ist insbesondere ein solches paralleles gehen zweier Stimmen in Oktaven wie oben bei 19a zwischen Sopran und Bass und bei 19b zwischen Alt und Bass eigentlich gar keine Zweistimmigkeit, sondern nur eine verstärkte Einstimmigkeit. Also: es ist streng verboten, dass zwei auf Selbständigkeit Anspruch machende [reale] Stimmen (das sind unsere vier Stimmen jederzeit) miteinander in Oktaven parallel fortschreiten; ja zufolge des Gleichklangs der Oktavtöne, der das Ohr leicht über die Tonregion täuscht, ist es sogar auch nicht statthaft, zwei reale Stimmen in Gegenbewegung von gleichnamigen Tönen zu gleichnamigen Tönen weiterzuführen (b):



Doch sei gleich hier bemerkt, dass solche springende Oktavenparallelen bei weitem nicht so unangenehm sind wie stufenweise fortschreitende (welche wir gleich kennen lernen werden), da stufenweise fortschreitende Stimmen in viel höherem Grade wirklich als Stimmen, d. h. als Melodien wirken und daher um so unangenehmer enttäuschen, wenn ihr Gang plötzlich identisch erscheint und sie zu einer verschmelzen. Dasselbe gilt von den parallelen Quinten (s. 19a und 19b zwischen Tenor und Bass); bei springenden Quinten ist es weniger die Gleichartigkeit der Bewegung als vielmehr die Zusammenhangslosigkeit der Akkorde, der Mangel melodischer Führung, was unangenehm auffällt, während bei stufenweise steigenden oder fallenden Quinten die Parallele selbst der Hauptfehler ist und eine höchst unangenehme Wirkung macht. Springende Quinten in Gegenbewegung:



finden sich daher in der That bei den besten Meistern nicht selten. Das Wort ist weder ihnen noch den springenden Oktaven in Gegenbewegung, geschweige den springenden parallelen Oktaven und Quinten zu reden, und der Schüler, der den regulären Satz erlernen will, der die normalen Wege kennen lernen, das Selbstverständliche, Glatte, Fliessende der Stimmenführung sich ganz zu eigen machen, es sich angewöhnen soll, um dann selbst beurteilen zu können, was er thut, wenn er vom geraden Pfade abweicht, hat sich ihrer durchaus zu enthalten.

Bei der uns zunächst beschäftigenden Harmonieverbindung, dem schlichten Quintschritt und seiner Umkehrung, dem „retrograden schlichten Quintschritt" oder „schlichten Quintschluss", ist aber zu springenden Oktaven und Quinten weder in gerader noch in Gegenbewegung irgend welcher Grund vorhanden, wenn das einfachste Urgesetz der melodischen Verbindung der Akkorde befolgt wird. Dieses ist:

Jede Stimme sucht auf dem nächsten Wege zu einem Tone der neuen Harmonie zu gelangen.

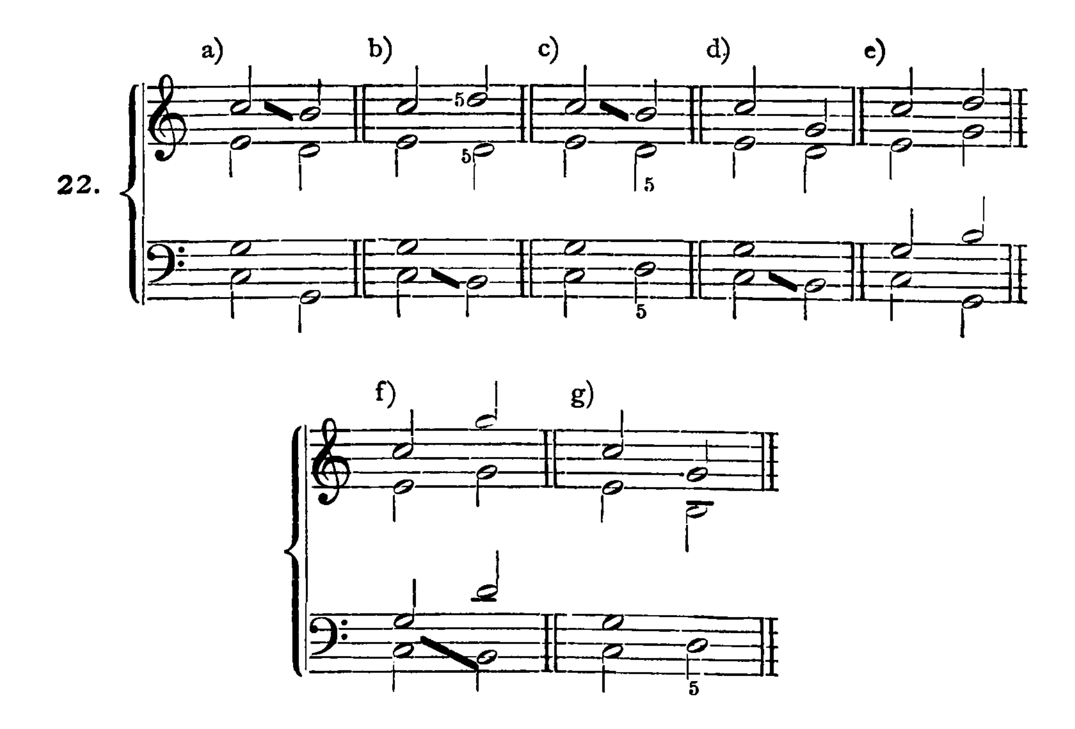
Aus diesem Hauptsatze folgt 1) dass, wenn beide Harmonien gemeinsame Töne haben, diese am zweckmässigsten in denselben Stimmen bleiben („gemeinsame Töne bleiben liegen"); 2) dass stufenweise Fortschreitungen jederzeit Sprüngen vorzuziehen sind, und kleine Sekundschritte (Halbtonfortschreitungen, *Leittonschritte*) ganz besondere Beachtung verlangen.

In der Sekundfortschreitung beruht das eigentliche gesunde Leben der Melodie (darum ist die Tonleiter wirklich für alle Zeit die normale Melodiegrundlage); dieser Satz gilt auch

für die allerfreieste, kühnst geschwungene Melodiebildung: Sprünge sind in der Melodie ja nicht ausgeschlossen, bilden im Gegenteil ihre wirkungsvollsten Momente (kräftiger Aufschwung, plötzliches Zusammensinken der Energie u. s. f.); aber sie bedingen doch nachfolgende vollständige oder wenigstens teilweise Ausfüllung der Lücken durch Wiederaufsuchen von Sekund-Anschlüssen.

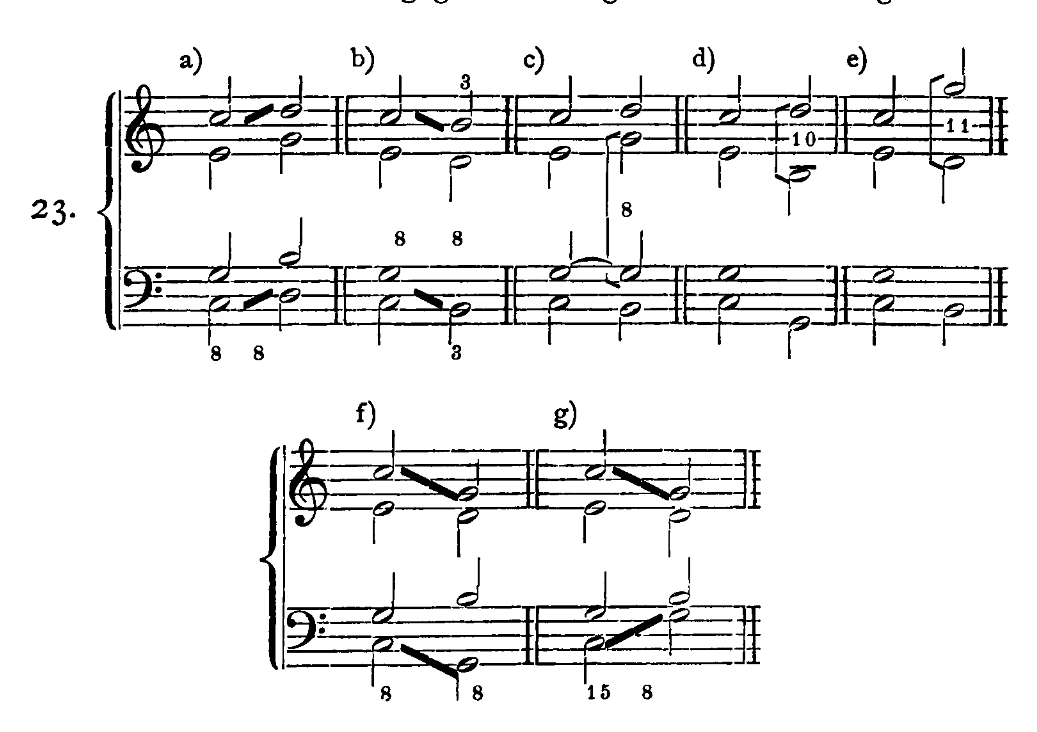
Nur die Bassstimme, deren Ausnahmsstellung wir schon mehrere Male berührt haben, emanzipiert sich im allgemeinen mehr vom Gebote der sekundweisen Fortschreitung; der Bass nimmt gern die Grundtöne der Harmonien (1, V), besonders zu Anfang und Ende (S. 14), schreitet aber auch jederzeit korrekt sekundweise durch andere Töne der Harmonien fort; die Terzen der Harmonien kann er auch springend ergreifen, wird aber danach aus den aufgewiesenen spezifisch melodischen Gründen gern umwenden (die Lücken ausfüllen). Geradezu fehlerhaft ist für den Bass das Abspringen von der Quint des Durakkords und Prim des Mollakkords; auch das Hinspringen in diese dem Grundtone gegensätzlichen (also un-bassmässigen) Töne (5, I) ist zu meiden, besonders auf die schwere Zeit des Taktes, ausgenommen die Fälle, wo dieser zweifelhafte Basston im folgenden Akkord Grundton wird (d. h. wo ein „Quartsextakkord" vorliegt, worüber weiter unten mehr; s. die Bemerkungen zu Beispiel 26).

Unternehmen wir nun nach dieser etwas ausführlichen, dafür aber auch so ziemlich alle Satzregeln erschöpfenden Erörterung von neuem die Verbindung der Tonika mit ihrem schlichten Quintklange, so werden wir ein ganz anderes Resultat als das von 19a—b erhalten:



Alle sieben Führungen dieser Figur sind Übergänge aus der ersten Gestalt des C-dur-Akkords von Fig. 16 in dem G-dur-Akkord; sie sind sämtlich gut, die dritte (*c*) und letzte (*g*) allerdings nur unter der Voraussetzung, dass der Bass bei der Weiterführung nicht von der Quinte abspringen wird. Die erste (*a*) ist absolut normal, sofern der Bass von Grundton zu Grundton fortschreitet, und in beiden Harmonien der Grundton verdoppelt ist, der gemeinsame Ton (*g*) im Tenor liegen bleibt (⌢), der Leittonschritt (*c*—*h*) gemacht ist (im Sopran) und auch die vierte Stimme (Alt) eine Sekundfortschreitung macht. Bei *b*)—*c*) schreitet der Bass melodisch zur Terz bezw. Quinte fort, und die Fortschreitung von Grundton zu Grundton ist überhaupt nicht gemacht, da das zweite *c* ebenfalls Sekundfortschreitung macht [bei b) Sopran *c''*—*d''*, bei c) Sopran *c''*—*h'*]. Dadurch entsteht Verdoppelung der Quinte, die uns als zulässig bekannt ist. Bei d) ist die zunächst für den Bass normale Fortschreitung 1—1 (*c''*—*g'*) in den Sopran verlegt, was ebenfalls jederzeit zulässig ist. Die Fälle e)—g) sind die freiesten; bei e) und f) fehlt das Bindemittel des liegenbleibenden Tones; bei e) und g) fehlt auch der Leittonschritt. Doch sind auch diese Führungen zulässig unter der Voraussetzung, dass diese Lagen des C-dur-Akkords durch strengere Führung der Stimmen erreicht wurden und die ihr folgenden Lagen des G-dur-Akkords mit besserem Anschluss weiterführen. Mehrere solche Führungen ohne eigentlichen melodischen Halt nacheinander würden zum Teil aus denselben Gründen verwerflich sein wie Fig. 19.

Fehlerhaft würden dagegen z. B. folgende Weiterführungen sein:

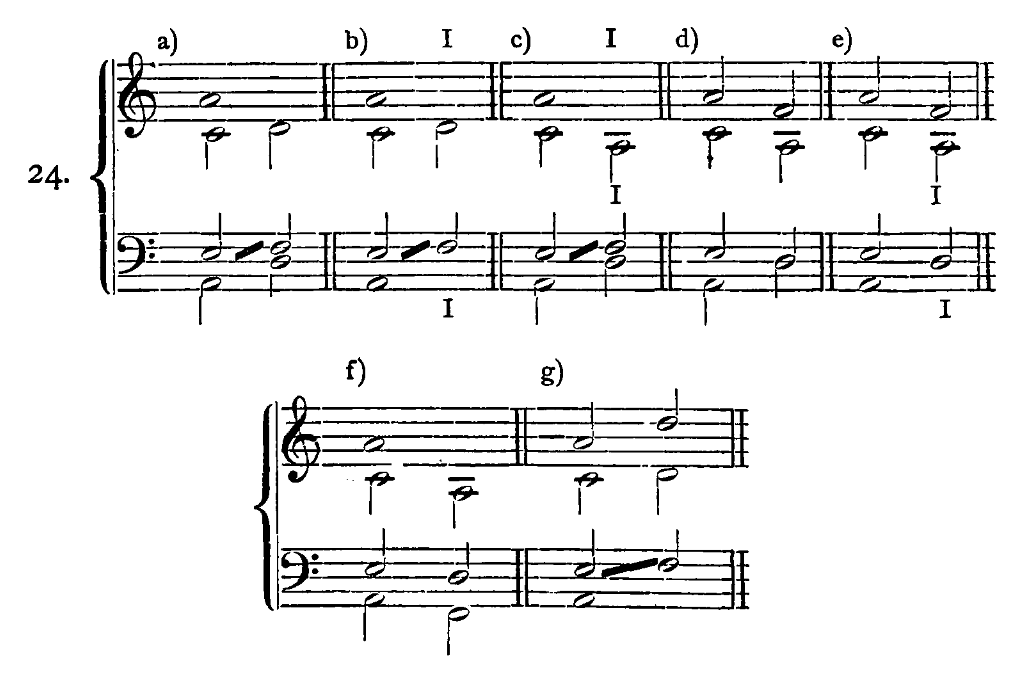


(a: Oktavenparallele zwischen Sopran und Bass; b: derselbe Fehler, aber verschärft durch den Fehler der Terzverdoppelung in der

Dominante [*Regel:* Die Verdoppelung der Terz der Duroberdominante und Mollunterdominante ist als *Leittonverdoppelung* jederzeit — auch in Gegenbewegung — ein grober Fehler]; c: zu weiter Abstand zwischen Alt und Tenor; d und e: dgl. zwischen Sopran und Alt; f: Oktavenparallele [springende] zwischen Sopran und Bass; g: dgl. aber in Gegenbewegung [weniger auffällig, doch nicht zu billigen]).

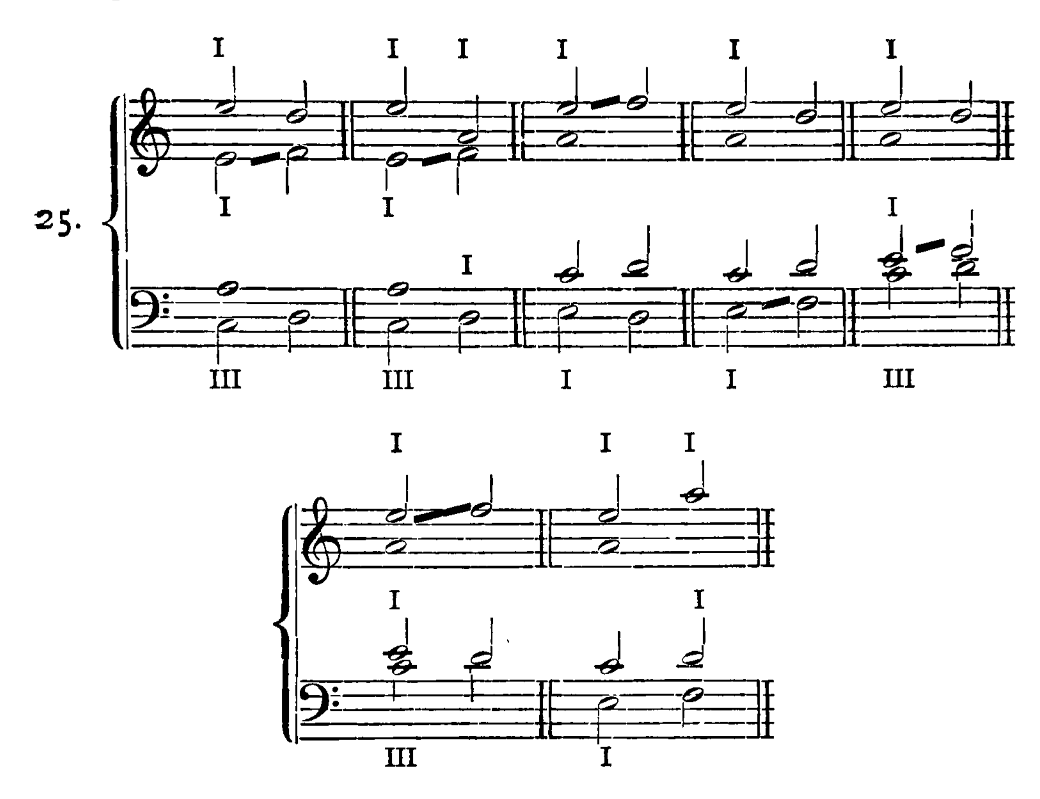
4. Aufgabe: Nachbildung der sieben verschiedenen Weiterführungen von Fig. 22 von den 11 übrigen Formen des C-dur-Akkords der Fig. 16 aus (unter strenger Wahrung der Vorschriften für den Abstand und den Gesamtumfang der Stimmen).

Für den *Mollsatz* liegen die Verhältnisse beinahe ebenso wie für den Dursatz; der schlichte Quintklang (die Unterdominante, ^0S) hat mit der Tonika (^0T) einen Ton gemeinsam (der A-moll-Akkord [^0e] mit dem D-moll-Akkord [^0a] den Ton *a*), ferner ist die Möglichkeit da, einen Leittonschritt zu machen (*e—f*); dagegen ist aber zu beachten, dass die Behandlung der V als Grundton und am besten zu verdoppelnder Ton einen Unterschied für die Weiterführung bedingt, da nicht die V, sondern die I die Möglichkeit der Sekundfortschreitung nach beiden Seiten (*e—d* und *e—f*) hat. Deshalb wird sich für Moll doch häufiger die Verdoppelung der I ergeben als für Dur die Verdoppelung der 5, was uns nur eine Bestätigung für die Richtigkeit der gegensätzlichen Auffassung des Mollakkords giebt. Normale Weiterführungen für die Nachbildungen der ersten Form von Fig. 16 in Moll sind (vgl. dieselben mit Fig. 22):



Hier fehlt bei d)—f) der Leittonschritt; eine gewisse Störung der Leichtheit der Bewegung durch die von der Nachbildung des Dur herrührende Verdoppelung der V ist gar nicht zu verkennen; des-

halb wird der Mollsatz, abgesehen von Anfang und Ende, immer gern die Verdoppelung der Prim aufsuchen, auch im Verlaufe der Entwickelung öfter die Terz in den Bass nehmen, wodurch leichtere Beweglichkeit entsteht:

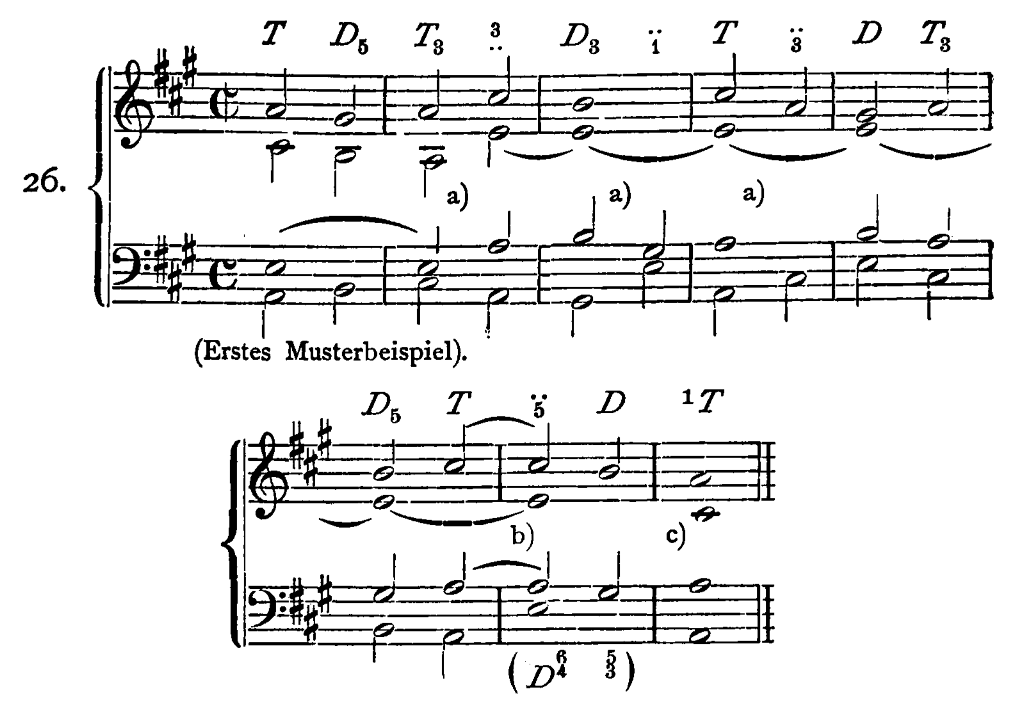


5. Aufgabe. Nachbildung der Fortschreitungen von Fig. 24—25 von einer grösseren Anzahl anderer Mollakkorde aus.

Wir schreiten nun zur erstmaligen Ausarbeitung eines zusammenhängenden Beispiels von acht Takten, das uns zu einigen weiteren Bemerkungen Anlass geben wird. Die Aufgabe sei:

$$₵ : T\ D_{5} \mid T_{3}\ \overset{3}{..} \mid D_{3}\ .._{1} \mid T\ .._{3} \mid D\ T_{3} \mid D_{5}\ T \mid .._{5}\ D \mid T \,\|$$

Zunächst eine kurze Erläuterung dieser Chiffrierung. Die Zeichen *T*, *D* haben wir erklärt (*T* = Durtonika, *D* = Duroberdominante); die unter- und übergeschriebenen Zahlen 1, 3, 5 fordern den betreffenden Ton (Prim, Terz, Quint) in die Unter- bezw. Oberstimme; die zwei Punkte (..) verlangen Wiederholung derselben Harmonie (wobei aber Änderung der Lage im allgemeinen selbstverständlich ist), die senkrechten Striche sind die Taktstriche, das ₵ ist die Taktvorzeichnung. Eine Tonart ist nicht vorgeschrieben; vielmehr sind alle in dieser Art der Bezeichnung gegebenen Beispiele für die Ausarbeitung in allen Tonarten (oder doch einer grossen Zahl derselben) bestimmt. Gehen wir ans Werk und wählen für den Anfang die erste Lage von 16a, als Tonart A-dur, so fällt der Versuch wohl so aus:

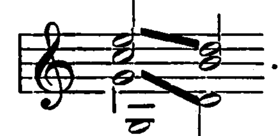


26. (Erstes Musterbeispiel).

Man beachte wohl, wie hier den Mittelstimmen die Rolle zufällt, die andern Stimmen zusammenzuhalten, d. h. nach Möglichkeit gemeinschaftliche Töne auszuhalten und überhaupt sich in engerem Kreise zu bewegen. Nur wo dieselbe Harmonie (..) zweimal nacheinander auftritt [bei a) im 3., 4. und 5. Takt], hören die Sekundanschlüsse natürlich ganz auf (da es zwischen den Tönen eines Klanges keine Sekundfolge geben kann) und springen deshalb alle (Takt 2) oder wenigstens mehrere Stimmen. Solche Lagenwechsel derselben Harmonie muss man mit Bedacht ausnutzen, um guten Fortgang zum folgenden zu gewinnen; der Schüler schaue in solchen Fällen immer aus, welche Lage etwa ein verlangter Basston des nächsten Akkords wünschenswert macht. — Bei b) springt der Bass in die Quint, was wir S. 18 für die Verbindung verschiedener Harmonien als unratsam bezeichnet haben. Wo, wie hier, nur die Lage der Harmonie wechselt, ist das jedoch jederzeit unbedenklich (auch das Abspringen von der Quint in die Terz oder den Grundton desselben Akkords ist dabei zulässig), zugleich ereignet sich aber hier der S. 18 als Ausnahme hervorgehobene Fall, welcher sogar bei Harmoniewechsel den Sprung des Basses in die Quinte zulässt: die Quinte bleibt liegen und wird Grundton (der Dominante). Wir wollen mit der Erklärung dieser Vorschrift nicht unnötig zurückhalten: die gewöhnlich als drittletzter Akkord (*Antepenultima*) auftretende Tonika mit der Quinte im Bass (T_5), welcher die zur abschliessenden Tonika führende Dominante folgt, ist in Wirklichkeit gar nicht eine Tonika, sondern vielmehr eine dissonante Gestalt der Dominante, der sogenannte

Quartsextakkord,

d. h. die Dominante tritt mit zwei fremden Tönen, der Quarte und Sexte auf, welche sich in die Terz und Quinte des Akkords abwärts zu bewegen streben, also mit zwei Vorhalten. Die Vorhalte werden uns zwar erst viel später beschäftigen; diese Akkordbildung ist aber auch für die einfachsten Sätzchen so unentbehrlich, dass es unbedingt geboten erscheint, dieselbe gleich zu Anfang der Übungen einzuführen und richtig zu erklären. Der $^6/_4$-Akkord ist das erste der uns weiterhin öfter begegnenden Beispiele dissonanter Akkorde im Gewande der Konsonanz (Scheinkonsonanzen); die für den Quartsextakkord durchaus notwendige Verdoppelung des Basstones ist nicht Verdoppelung der Quinte, sondern Verdoppelung des Grundtones (der 1 der Dominante). Gewarnt sei bei der Auflösung des Quartsextakkordes in die reine Dominantharmonie ($^{6\ 5}_{4\ 3}$) vor der Verdoppelung der Quinte, besonders in Parallelbewegung, wo dieselbe geradezu abscheulich klingt:



. Damit erscheinen in unserer Bezifferung die neuen Zahlen 4 und 6, jene die einen Halbton über der Terz liegende schlichte (reine) Quarte, dieser die einen Ganzton über der Quinte liegende schlichte (grosse) Sexte bezeichend. — Bei c) endlich haben wir im Schlussakkord den ersten Fall notwendiger Auslassung der Quinte vor uns, weil die Prim für die Oberstimme verlangt ist.

6.—*11. Aufgabe* in Dur (in allen Durtonarten auszuarbeiten bis zu Cis-dur und Ces-dur).

$$6)\ \text{₵}:\ \overset{3}{T}\,|\,D\ \underset{3}{..}\,|\,\overset{3}{T}\ \underset{5}{D}\,|\,\underset{3}{T}\ D\,|\,T\ \underset{3}{..}\,|\,D\ \underset{3}{..}\,|\,T\ \underset{3}{..}\,|\,D^{6\ 5}_{4\ 3}\,|\,T\,(\ )$$

$$7)\ ^3/_4:\ \overset{3}{T}\ \underset{5}{D}\ \underset{3}{T}\,|\,D\ \underset{3}{..}\ \overset{3}{T}\,|\,D\ \underset{3}{..}\ \overset{5}{\because}\,|\,T\ D\ \underset{3}{T}\,|\,\overset{6}{D^4}\ ..\ \overset{5}{3}\,|\,T\,(\ )$$

$$8)\ \text{₵}:\ \overset{5}{\underset{3}{T}}\ \overset{3}{\because}\,|\,D\ T\,|\,D^{6\ 5}_{4\ 3}\,|\,T\ \overset{3}{\because}\,|\,D\ \underset{3}{..}\,|\,T\ \underset{3}{..}\,|\,\overset{6}{D^4}\ D\,|\,T\,(\ )$$

$$9)\ \text{₵}:\ D\,|\,\underset{3}{T}\ \underset{5}{D}\,|\,\overset{3}{T}\ \overset{5}{\underset{3}{\because}}\,|\,\underset{5}{D}\ \underset{1}{..}\,|\,T\ \underset{3}{..}\,|\,D\ T\,|\,D^{6\ 5}_{4\ 3}\,|\,T\,(\ )$$

$$10)\ ^3/_4:\ \overset{3}{T}\,|\,D\ \overset{3}{\underset{3}{T}}\ D\,|\,T\ \underset{3}{..}\ D^4\,|\,\overset{3}{\because}\ \underset{3}{T}\ \underset{5}{D}\,|\,T\ \underset{3}{..}\ D\,|\,T\ \underset{5}{D}\ \overset{3}{T}\,|\,D^{6\ 5}_{4\ 3}\,|\,T\,(\ )$$

$$11)\ ^3/_4:\ \overset{3}{T}\,|\,\underset{3}{..}\ \overset{3}{\because}\,|\,D\ \underset{3}{T}\,|\,\underset{5}{D}\ \underset{3}{..}\,|\,T\ \underset{5}{D}\,|\,T\ \underset{5}{D}\ T\,|\,\overset{3}{\because}\ \underset{5}{..}\ \underset{3}{..}\,|\,D^{6\ 5}_{4\ 3}\,|\,T\,(\ )$$

NB. Die Notenzeichen hinter der Schluss-Chiffre deuten die Dauer des Schlussakkordes an; die bei der 11. Aufgabe zu Anfang untergeschriebenen bestimmen den durchzuführenden Rhythmus.

12.—17. Aufgabe in Moll (in allen Molltonarten auszuarbeiten).

12) ₵ : ⁰T | ⁰S ⁰T | I̤ (III) ⁰S | T (I) ⁰S | ⁰T S (III) | T .. (I III) | ⁰S .. | ⁰T (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥).

13) ₵ : T (I) III̤ | ⁰S .. (III) | ⁰T .. (III) | ⁰S .. | ⁰T III̤ | ⁰S III̤ | T (I) (𝅝).

14) 3/4 : ⁰T | ⁰S .. (III) ⁰T | S T (III V) ⁰S | T .. (III) ⁰S | ⁰T (𝅗𝅥).

15) 3/4 : T (I) III̤ V̤ | S (III V) .. T (I) | S (III) III̤ I̤ | ⁰T (𝅗𝅥.).

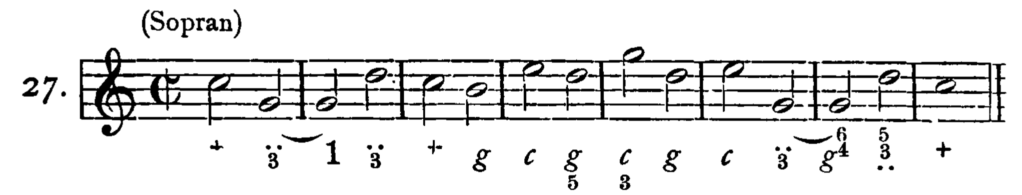
16) 3/4 : T (I, III) ⁰S ⁰T | ⁰S .. (III) T (III, I) | V̤ (III) ⁰S .. | ⁰T (𝅗𝅥.).

17) ₵ : ⁰T ⁰S | T (III) III̤ | ⁰S V̤ | T (III) .. (III) | S (III) .. (III) | S IV VI III V | ⁰T (𝅝).

Hierzu müssen wir vor allem noch die Erklärung der Zeichen ergänzen. Wie bereits oben angezeigt, fordert die ⁰ stets einen Unterklang; desgleichen weisen römische Zahlen, als nach unten gemessene Intervalle, stets darauf hin, dass man einen Unterklang vor sich hat, sodass dabei die ⁰ überflüssig ist. Im letzten Beispiel ist das wohlverständliche Gegenstück des Dominant-Quartsextakkords der Durtonart auch in Moll eingeführt; natürlich muss für dasselbe vermieden werden, dass die I in den Bass kommt, weil sonst unzweifelhaft der Akkord als Tonika erscheint; desgleichen ist die Verdoppelung der I selbstverständlich, da, wie wir später sehen werden, dissonante Töne überhaupt nicht verdoppelt werden dürfen. Diesem Mollquartsextakkord fehlt das Hauptwirkungsmittel des Durquartsextakkordes: die Spannung, welche die Quarte und Sexte als Vorhalte von oben vor Terz und Quinte erzeugen, und welche ihre Lösung durch das Hinabsenken zu diesen findet. Es ist eben immer wieder das Oben und Unten, das Hinauf und Herab, was für Moll und Dur verschiedene Wirkungen bedingt, da die Verhältnisse nicht kongruente sondern nur symmetrische sind.

Wir lassen nun (hier und durch das ganze Buch) eine zweite Serie von Aufgaben folgen, die sich dadurch von der ersten unterscheiden, dass eine Stimme vollständig gegeben ist (also auch die Tonart). Eine gegebene Stimme macht oftmals die nächstliegende und beste Verbindung der Harmonien unmöglich; wenn z. B. für den Harmonieschritt Tonika-Dominante der Melodieschritt von der Terz zur Terz gegeben ist, so ist der Leittonschritt unmöglich gemacht (da der Leitton nicht verdoppelt werden darf). Bei diesen Beispielen bezeichnen wir die Harmonien nicht als Tonika, Dominante und Subdominante, sondern nach ihren Haupttönen (1, I) mit kleinen lateinischen Buchstaben (*c*, ⁰*e*). Der

Schüler hat aber bei der Ausarbeitung die Funktionen der Harmonien (nämlich deren Bedeutung als Tonika oder Dominante etc.) zu bezeichnen (doch ohne die nur auf die Stimmführung bezüglichen Zahlen); das ist bei diesen ersten Aufgaben freilich sehr leicht, später aber wird es immer schwerer und muss daher, wenn später der Versuch nicht misslingen soll, gleich von Anfang an zur Pflicht gemacht werden. Es sei z. B. die Aufgabe folgende:



NB. (Wo Zahlen oder + oder 0 ohne Klangbuchstaben und ohne .. bei der Note stehen oder jede Bezeichnung bei der Note fehlt, ist diese selbst Durprim; die Zahl bestimmt dann den betreffenden Ton für den Bass; nur wo dieser gegeben ist, fordert sie den Ton für die Oberstimme.)

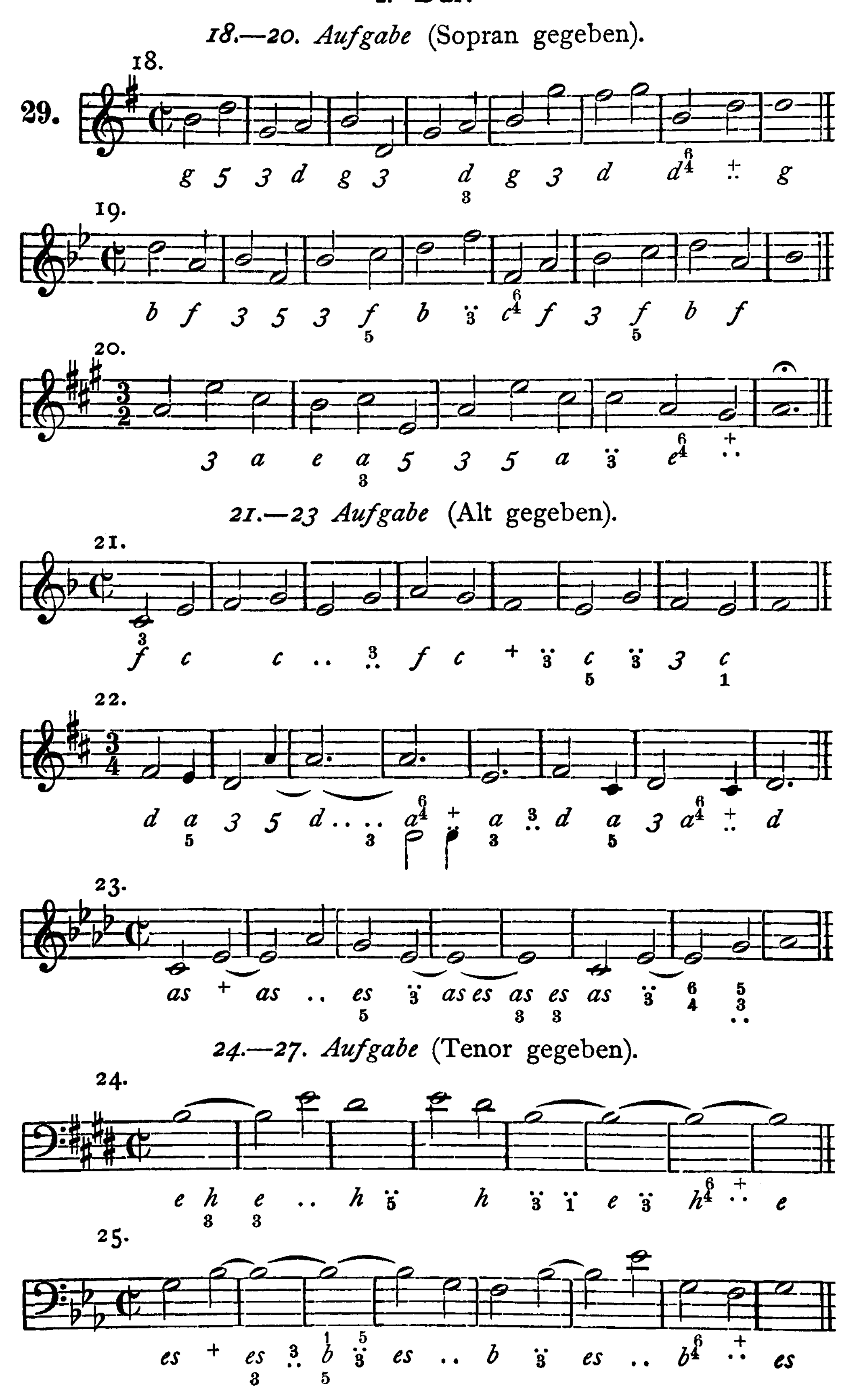
So wird zunächst die gegebene Stimme so in das Doppelsystem eingezeichnet, dass die zweite Stimme auf demselben wohl unterscheidbar ihre Stelle findet (also im vorliegenden Falle, wo der Sopran gegeben ist, mit allen Notenhälsen nach oben); die Bezifferung wird bei gegebenem Sopran über das obere System, bei gegebenem Alt oder Tenor zwischen beide Systeme, bei gegebenem Bass unter das Bass-System geschrieben; ausserdem wird noch zu Anfang oben oder unten am oberen oder unteren Systeme durch c. f. (*cantus firmus*, d. h. gegebene Stimme) genau angezeigt, welche Stimme die gegebene war (diese Massregeln sind notwendig, um dem Lehrer Versehen bei der Korrektur [Änderungen im cantus firmus] zu ersparen). Das ausgearbeitete Beispiel wird dann mit hinzugefügter Bezeichnung der Funktionen z. B. so aussehen können:

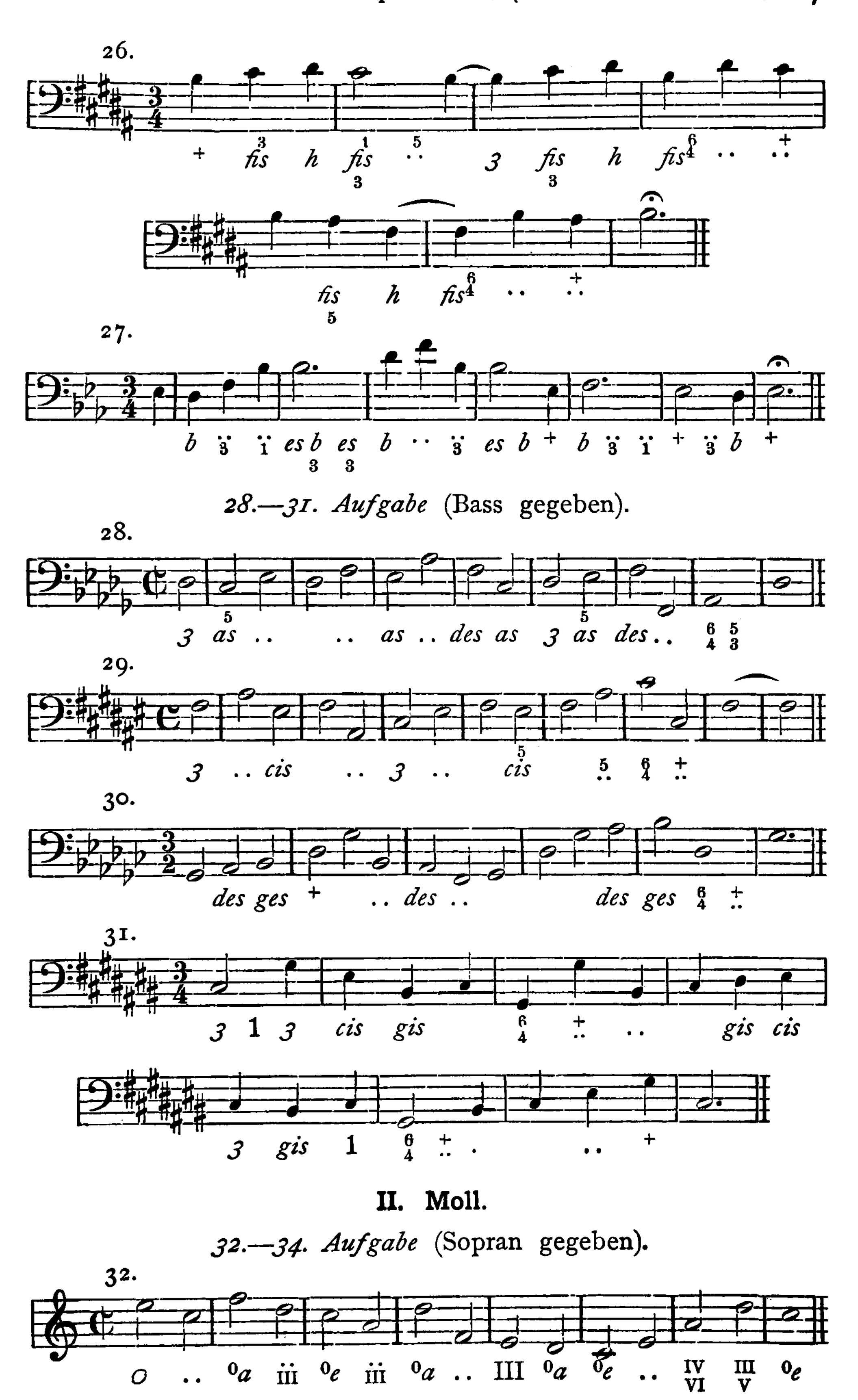


(Zweites Musterbeispiel)

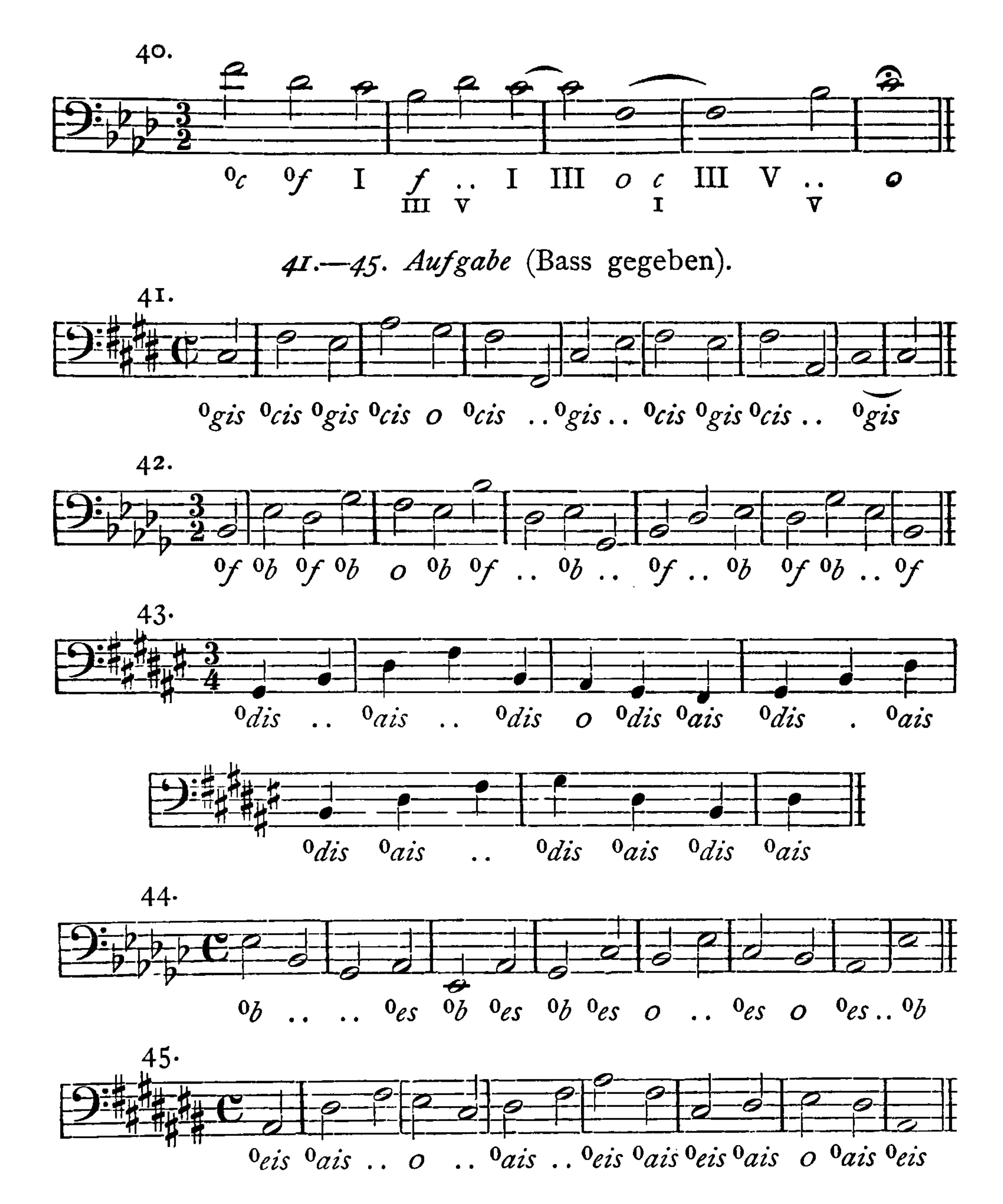
NB. Anstatt $^{5}_{3}$ kann nach $^{6}_{4}$ auch das abkürzende Zeichen des reinen Oberklanges (Durakkords) + gesetzt werden, wie hier im vorletzten Takt geschehen. — Es fehlt in diesem Beispiel nicht an Führungen, die der Glätte entbehren (Takt 1—2, 3, 5, 7); der Schüler versuche sich darin, es besser zu machen!

I. Dur.


18.—20. Aufgabe (Sopran gegeben).
29.
18.
19.
20.
21.—23 Aufgabe (Alt gegeben).
21.
22.
23.
24.—27. Aufgabe (Tenor gegeben).
24.
25.


26.
+ fis h fis 3 fis h fis .. +
fis h fis .. +
27.
b es b es b es b + b + b +
28.—31. Aufgabe (Bass gegeben).
28.
3 as .. .. as .. des as 3 as des ..
29.
3 .. cis .. 3 .. cis
30.
des ges + .. des .. des ges
31.
3 1 3 cis gis .. gis cis
3 gis 1 .. +
II. Moll.
32.—34. Aufgabe (Sopran gegeben).
32.
o .. °a iii °e iii °a .. III °a °e .. IV VI III V °e


33.
⁰fis ⁰h III o iii ⁰fis iii ⁰h I .. ⁰h ⁰fis iii ⁰h .. o
34.
III o .. o iii ⁰g iii ⁰d III d ⁰g III o ⁰d
I
35.—37. Aufgabe (Alt gegeben).
35.
I I I I
h e h .. o h o .. o e h o ⁰h
V III I V III III III
36.
I V III V I III
a .. ⁰d III III a o III I a a ⁰d a
I
I III
⁰d .. a d .... ⁰a
III V
37.
⁰cis o .. o .. iii ⁰fis ⁰cis .. o .. III ⁰fis ⁰cis
38.—40. Aufgabe (Tenor gegeben).
38.
⁰g iii III ⁰g ⁰c III ⁰c iii ⁰g ⁰c .. o ⁰c g ⁰c ⁰g
III
39.
⁰dis ⁰gis ⁰dis iii ⁰gis ⁰dis III dis o .. o
I



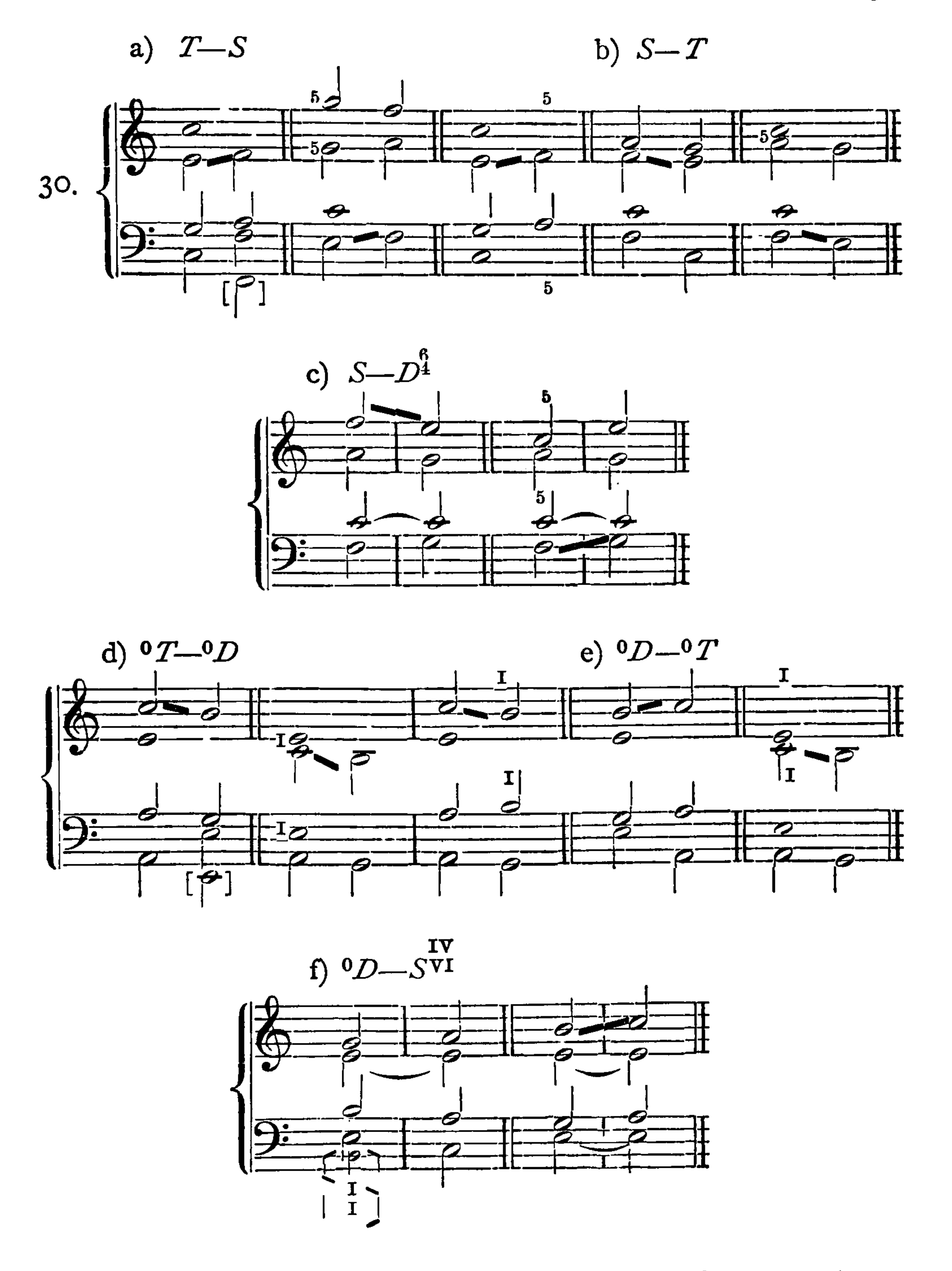
§ 4. Gegenquintschritt (Verbindung der Tonika mit dem Gegenquintklange: *T—S* und ^0T—^0D).

War der Übergang von der Tonika zum schlichten Quintklange nur eine nächstliegende Weiterbildung, ein Fortschreiten zu Teiltönen zweiter Ordnung, eine Verselbständigung des Quinttones, der als Träger seines eigenen Klanges auftritt, so hat dagegen der Übergang zum Gegenquintklange (zum gleichgeschlechtigen Klange der Quinte der entgegengesetzten Seite) eine ganz andere Bedeutung: derselbe muss als ein gewaltsames Zurückdrängen hinter den Ausgangspunkt der harmonischen Beziehungen (die Prim) definiert werden:

$$\text{V} \leftarrow \overset{T}{\widehat{c\ e\ g}}\ \overset{D}{\widehat{h\ d}} \quad \text{und:} \quad \underset{{}^0S}{\widehat{d\ f\ a}}\ \underset{{}^0T}{\widehat{c\ e}} \rightarrow 5$$

Das Zurückgehen vom schlichten Quintklange zur Tonika (*D—T*, ^0S—^0T) stimmt zwar äusserlich, d. h. bezüglich der dabei sich bietenden Mittel melodischer Verbindung, vollständig überein mit dem Gegenquintschritt, hat aber einen ganz anderen Sinn, er ist nur eine Rückbildung des aus der Prim der Tonika herausgewachsenen, eine einfache Umkehr, während der Gegenquintklang — das Bewusstsein der Tonika als festen Punktes in dem Wechsel der Harmonien vorausgesetzt — eine künstliche Spannung erzeugt, die eine stärkere Vorwärtsbewegung zur Notwendigkeit macht. Der Gegenquintklang ist der gespannte Bogen, der den Pfeil übers Ziel (die Tonika) hinausschleudert. Das gilt für Dur wie für Moll. In Dur ist der Gegenquintklang (die Unterdominante, Subdominante, abgekürzt *S*) ein Zurückgehen über die vom Tonikagrundtone nach oben strebende Tonika hinaus nach unten, also ein Hinabdrücken unter das Niveau, von wo er die Harmonie mächtig wieder nach oben drängt; in Moll ist er (als Molloberdominante, abgekürzt ^0D) ein Hinaufschrauben, ein künstliches Hinausheben über den Ausgangspunkt (die Mollprim) hinaus, von welchem die Tonika sich nach unten entwickelt und den schlichten Quintklang treibt: der Gegenquintklang in Moll strebt daher wuchtig hinab in die Region der Dependenzen der Tonika. Daher folgt dem Gegenquintklang gewöhnlich nicht die Tonika selbst; diese einfache Lösung des durch seine Einführung erzeugten Konflikts ist wenigstens für entscheidende Punkte der Harmonieentfaltung nicht befriedigend, nicht genügend; vielmehr folgt gewöhnlich dem Gegenquintklang erst der schlichte Quintklang, der dann völlig befriedigend und ruhig abschliessend zur Tonika zurück geleitet. Die Folgen *T — S — D — T* und ^0T—^0D—^0S—^0T sind daher recht eigentlich typische für die Harmoniebewegung, sogenannte vollständige (zweiseitige) Kadenzen. Erst mit der Hinzufügung dieses neuen Elements (des Gegenquintklangs) verlieren unsere Übungen eine gewisse Steifheit und Einseitigkeit, letztere im vollen Wortsinne genommen, da bisher nur eine Seite der Tonika vertreten war, während nunmehr beide vertreten sind. Die folgende Aufgabengruppe enthält sich noch der direkten Verbindung der beiden Dominanten (wegen der für dieselbe sich einstellenden Gefahr schlechtester Quintenparallelen), schaltet vielmehr zwischen den Gegenquintklang und schlichten Quintklang entweder die Tonika ein oder das uns bereits bekannte scheinkonsonante Gebilde des Quartsextakkords.

Die Einführung des Gegenquintklanges von der Tonika aus, seine Rückwendung zu dieser, wie auch seine Überführung in den Quartsextakkord machen keinerlei Schwierigkeiten, die neue Betrachtungen erforderten:



Zunächst bringen wir nun wieder Aufgaben ohne gegebene Stimme in der Art der ersten Serie des vorigen Paragraphen, die in allen Tonarten ausgearbeitet werden sollen, nur mit Bezeichnung der Harmonien als Tonika, Dominante etc.; Aufgaben dieser Art sind, wie schon bemerkt, die leichteren, da sie, soweit nicht Bestimmungen von Basstönen oder Tönen der Oberstimme die Stimmführung in besondere Bahnen weisen, die normalsten Wege der Verbindung zulassen.

Aufgabe 46—51 (Dur).

46) ₵ : T D | T S | T D | T D | T S | D^{6}_{4} .·+ | T̂.
(unten: 5 | 3 | 3 3)

47) ₵ : T | S .. | T S | T D | T .. | S S | D^{6}_{4} ..+ | T (𝅗 | 𝅗𝅥).
(unten: 3 1 | 3 5 | 3)

48) 3/2 : T S T | D T .. | S D^{6}_{4} .·+ | T S .. | D^{6}_{4} S .. | T.
(unten: 3 | 5 3 | 3 | 3 | 3)

49) 3/4 : S | T .. S | T .. S | T D T | D .. T | S T S | T S T |
(unten: 3 1 3 | 5 3 | 3 5 | 3 | 3 | 5 5)

D $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ | T (𝅗𝅥).

50) ₵ : T $\overset{3}{S}$ | T .. | $\overset{3}{D}$ T | D .. | T D | T S | D^{6}_{4} ..+ | T.
(unten: 3 | 3 | 5 3 | 5 | 3)

51) 3/2 : T D | T S T | S $^{3}_{..}$ T | S T .. | D T S | .. D^{6}_{4} ..+ | T D T |
(unten: 3 | 3 5 | 3 | 3 5 3 | 3 | 5 3)

S D^{6}_{4} ..+ | T (𝅗𝅥).

Aufgabe 52—57 (Moll).

52) ₵ : °T | S .. | T D | °T °S | T D | S | T S | .. .. | °T.
(unten: III V | III I | I V | IV III / VI V | I III | V III)

53) 3/2 : T D T | S .. T | °D .. °T | °S °T °S | .. .. .. | °T.
(oben: III I V; III — unten: III V III | III | IV III / VI V)

54) ₵ : °T °D | T °S | °T S | °T .. | °S .. | T .. | S .. | °T.
(oben: III — unten: III | III | III | III I | III V)

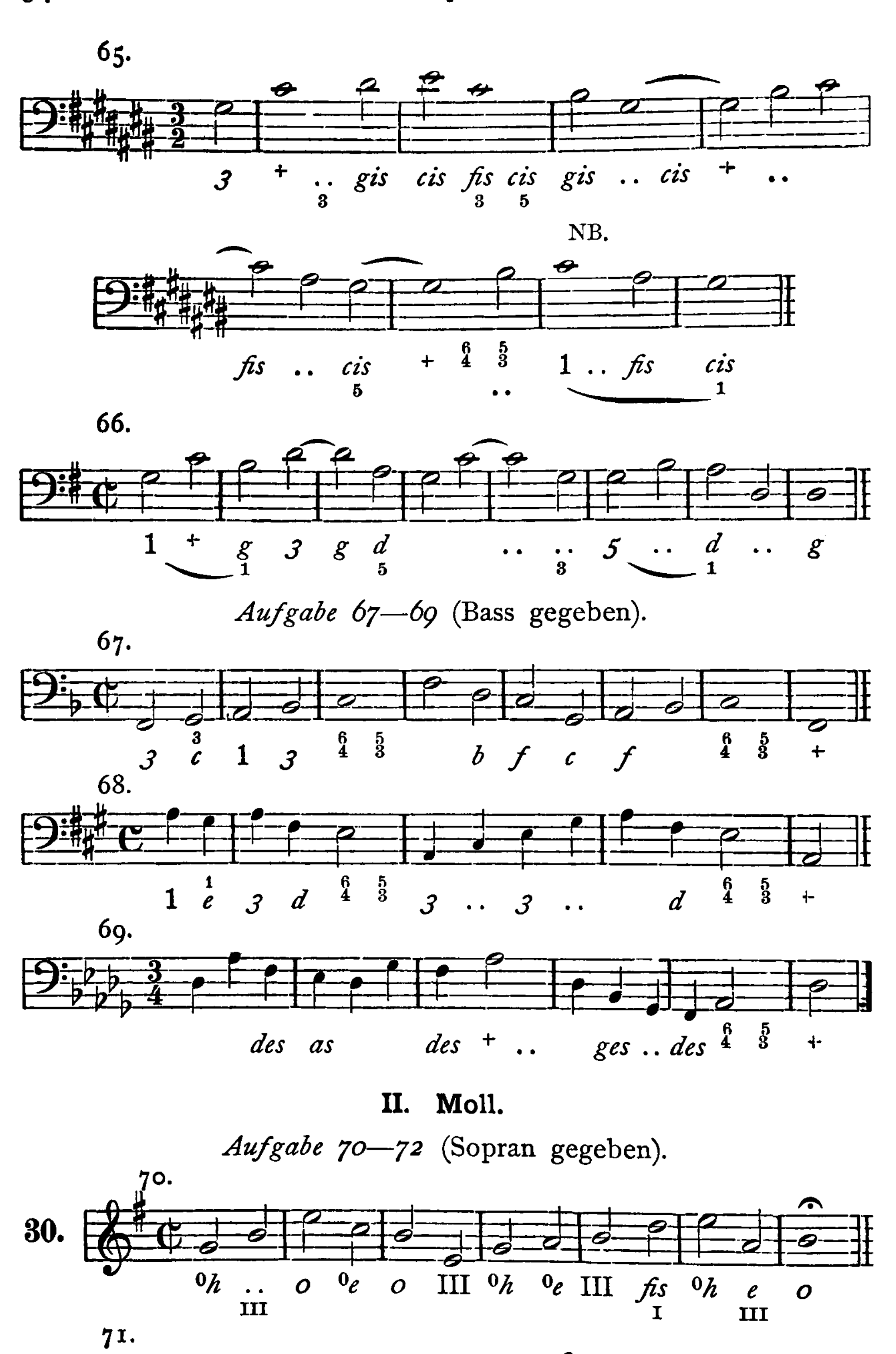
55) 3/4 : °T S | T .. °S | °T .. .. | °D T °S | °T.
(unten: III | I III | III | III)

56) ₵ : T D | T S | T °S | T °S | T °D | T °S | °T °S | °T.
(oben: V I | III | I | III — unten: III | I | III | V | III)

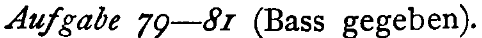
57) ₵ : D | T S | °T °S | °T .. | °D .. | °T °D | S | °T.
(oben: III | III | III — unten: III | III | IV III / VI V)

Eine zweite Serie Aufgaben mit einer gegebenen Stimme und direkter Bestimmung der Klänge soll nun wieder die Gewandtheit im Ausgleichen der durch abnorme Schritte einer Stimme verursachten Störung der normalen Verbindung üben. Der Schüler bezeichne wie bei Aufg. 29—45 in jeder ausgearbeiteten Aufgabe die Funktionen der einzelnen Klänge (als Tonika, Dominante und Subdominante):


I. Dur.
Aufgabe 58—60 (Sopran gegeben).
29.
58.
59.
60.
Aufgabe 61—63 (Alt gegeben).
61.
62.
63.
Aufgabe 64—66 (Tenor gegeben).
64.


65.
3 + .. gis cis fis cis gis .. cis + ..
NB.
fis .. cis + 1 .. fis cis
66.
1 + g 3 g d .. .. 5 .. d .. g
Aufgabe 67—69 (Bass gegeben).
67.
3 c 1 3 b f c f +
68.
1 e 3 d 3 .. 3 .. d +
69.
des as des + .. ges .. des +
II. Moll.
Aufgabe 70—72 (Sopran gegeben).
70.
30.
⁰h .. o ⁰e o III ⁰h ⁰e III fis ⁰h e o
71.
⁰a e ⁰a d .. ⁰a o .. ⁰a d .. ⁰a


72.
fis 0cis 0gis o 0fis 0cis gis 0cis 0fis .. o
III III
Aufgabe 73—75 (Alt gegeben).
73.
o o 0e h 0e 0a o 0a o 0h .. 0e 0a .. o
I
74.
0fis 0h o .. 0cis .. o 0h 0fis 0h 0fis
75.
III III III
d g d 0a 0d 0g o a 0d o .. 0d
III III
Aufgabe 76—78 (Tenor gegeben).
76.
o .. o .. 0gis .. 0cis 0gis o .. 0gis .. dis 0gis
III III I
0cis .. o 0cis o
77.
0f 0c f 0b 0f 0b 0f .. 0c .. 0f .. o .. 0f
III III
78.
0ais 0dis o 0eis 0ais 0dis .. 0ais 0eis .. o 0dis .. o



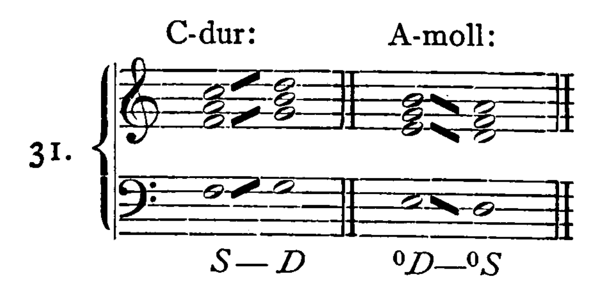
Aufgabe 79—81 (Bass gegeben).



NB. Aufgabe 65 fordert zum ersten Male durch den Bogen von der 1 der Bezifferung des drittletzten zur 1 der des letzten Akkordes, dass der Basston (*cis*) liegen bleiben soll. Hier ist das *cis* auch Bestandteil des dazwischen liegenden Akkords (*5* in fis^+); später wird uns diese Bezeichnungsweise sehr wertvoll werden, um die kompliziertesten Bildungen des sogenannten Orgelpunktes einfach auszudrücken und zu erklären.

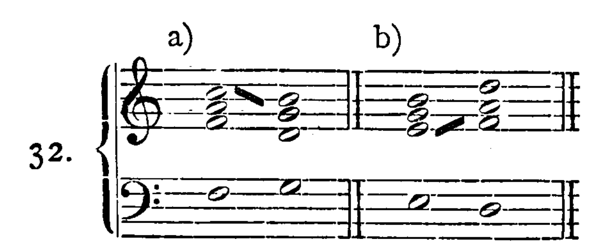
§ 5. Der Ganztonschritt. (*S—D* und ^0D—^0S.)

Die direkte Verbindung des schlichten Quintklanges mit dem Gegenquintklange bringt, wie bereits betont, die Gefahr der schlechtesten aller Quintenparallelen, nämlich der einen Ganzton steigenden oder fallenden Quinten, bei denen die beiden Töne die Bedeutung $\frac{5—5}{1—1}$ bez. $\frac{\text{I—I}}{\text{V—V}}$ haben (eigentliche harmonische Quintenparallelen):



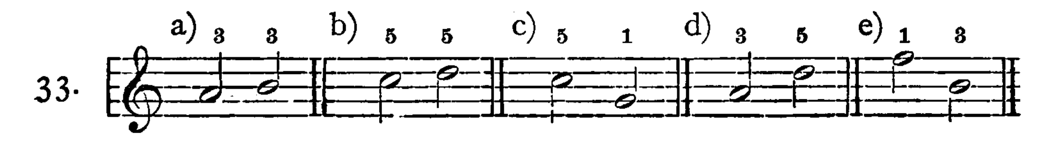
Freilich bieten ja schon unsere Hauptregeln der Stimmenführung eine ziemlich sichere Garantie gegen eine solche Verirrung; warum sollten wir mit allen Stimmen Ganztonschritte machen wollen und wie Fig. 17 zwei Harmonien in gleicher Lage nacheinander bringen? ist doch, wenn wir das thun, der beste mögliche Schritt, nämlich der Leittonschritt, vernachlässigt! Machen wir nur

den Leittonschritt, so werden sogleich die übrigen Stimmen in die rechten Bahnen gelenkt und die Gefahr der Oktaven- und Quintenparallelen verschwindet spurlos:

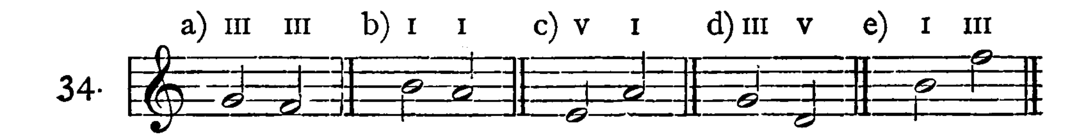


Geht hier bei a) *c* nach *h*, so kann der Alt nicht ebenfalls *h* nehmen, da dasselbe nicht verdoppelt werden darf, vielmehr wird er nach *g* gedrängt. Der Tenor wird nach *d* gehen müssen, da dieses sonst fehlt, wenn wir die erwünschte Bassfortschreitung von Grundton zu Grundton festhalten. Bei b) liegen die Verhältnisse ganz ebenso: *f* ist nicht verdoppelungsfähig; geht *e* nach *f*, so muss *g* nach *a* gehen und *h* wird nach *d* gewiesen.

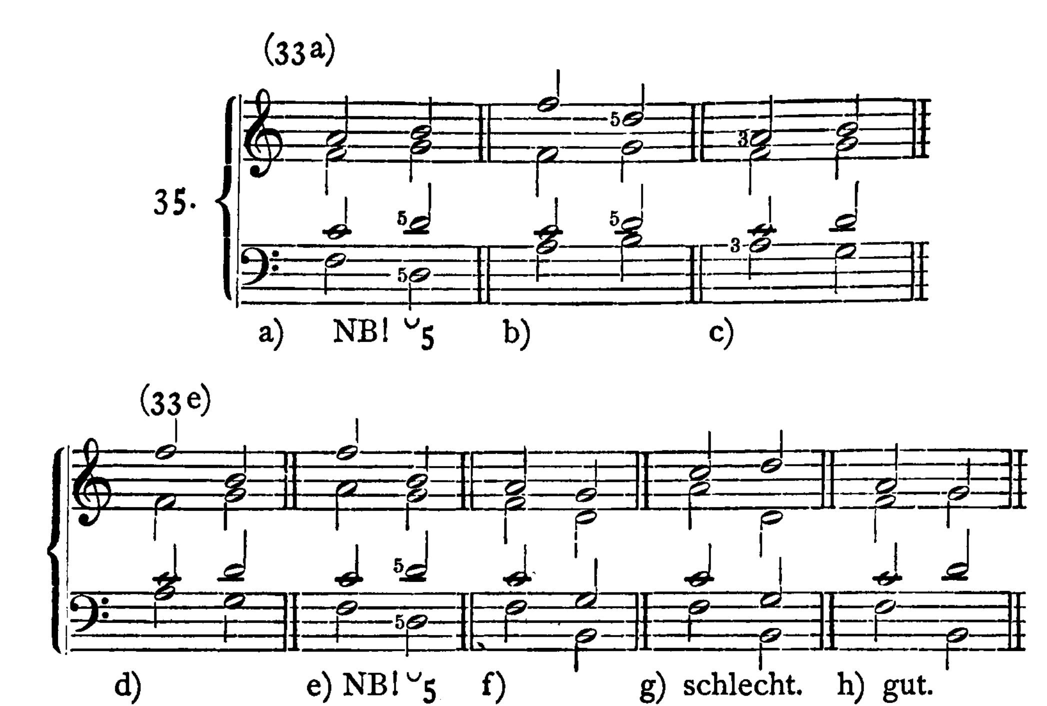
Schlimmer ist freilich die Sachlage, wenn eine gegebene Stimme die obige normalste Art der Ausführung dieser Harmonieverbindung unmöglich macht, z. B. für f^+—g^+:



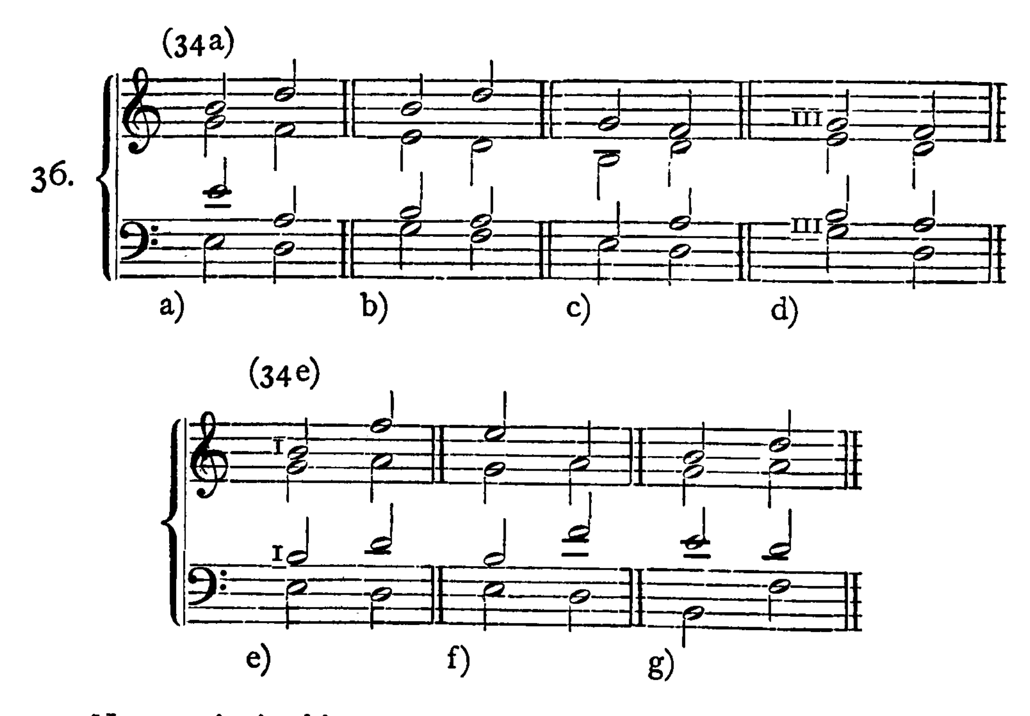
oder für ^0h—^0a:



Denn hier ist bei 33 a und e und ebenso bei 34 a und e der Leittonschritt unmöglich gemacht; da der Leitton selbst (*3* der *D* bezw. III der ^0S) nicht verdoppelt werden darf, so kann in f^+—g^+ das *c* nicht mehr nach *h* gehen, wenn *a* nach *h* gegangen ist (33 a) oder wenn *f* nach *h* gegangen ist (33 e), und in ^0h—^0a kann *e* nicht mehr nach *f* gehen, wenn *g* nach *f* gegangen ist (34 a) oder wenn *h* nach *f* gegangen ist (34 e); in diesen vier Fällen muss daher auf den Leittonschritt Verzicht geleistet werden; für Dur:



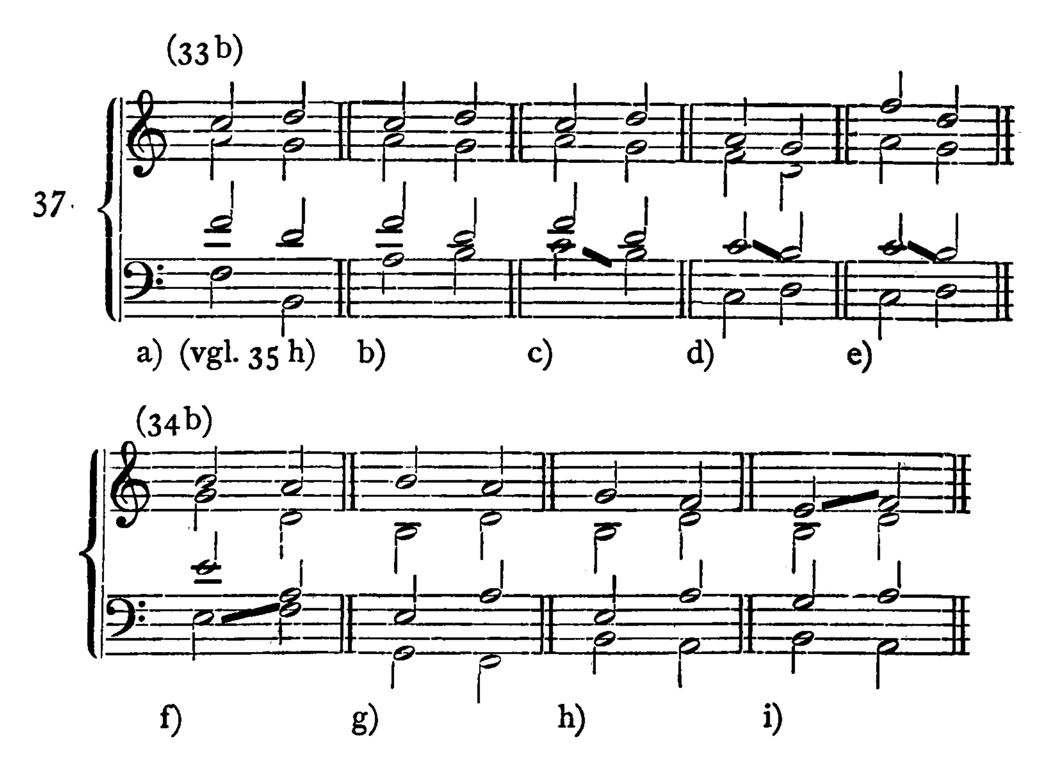
und für Moll ähnlich:



Nur wenig ist hierzu anzumerken. Bei 35 a und e macht die Bassstimme einen Terzsprung zur Quinte der Dominante; die Wirkung ist nicht eben gut aus den uns bekannten Gründen (nämlich weil die sprungweise Ergreifung des Quinttones durch die Bassstimme demselben leicht erhöhte Wichtigkeit beilegt und den Schein erweckt, dass wir einen Quartsextakkord vor uns haben, s. die Be-

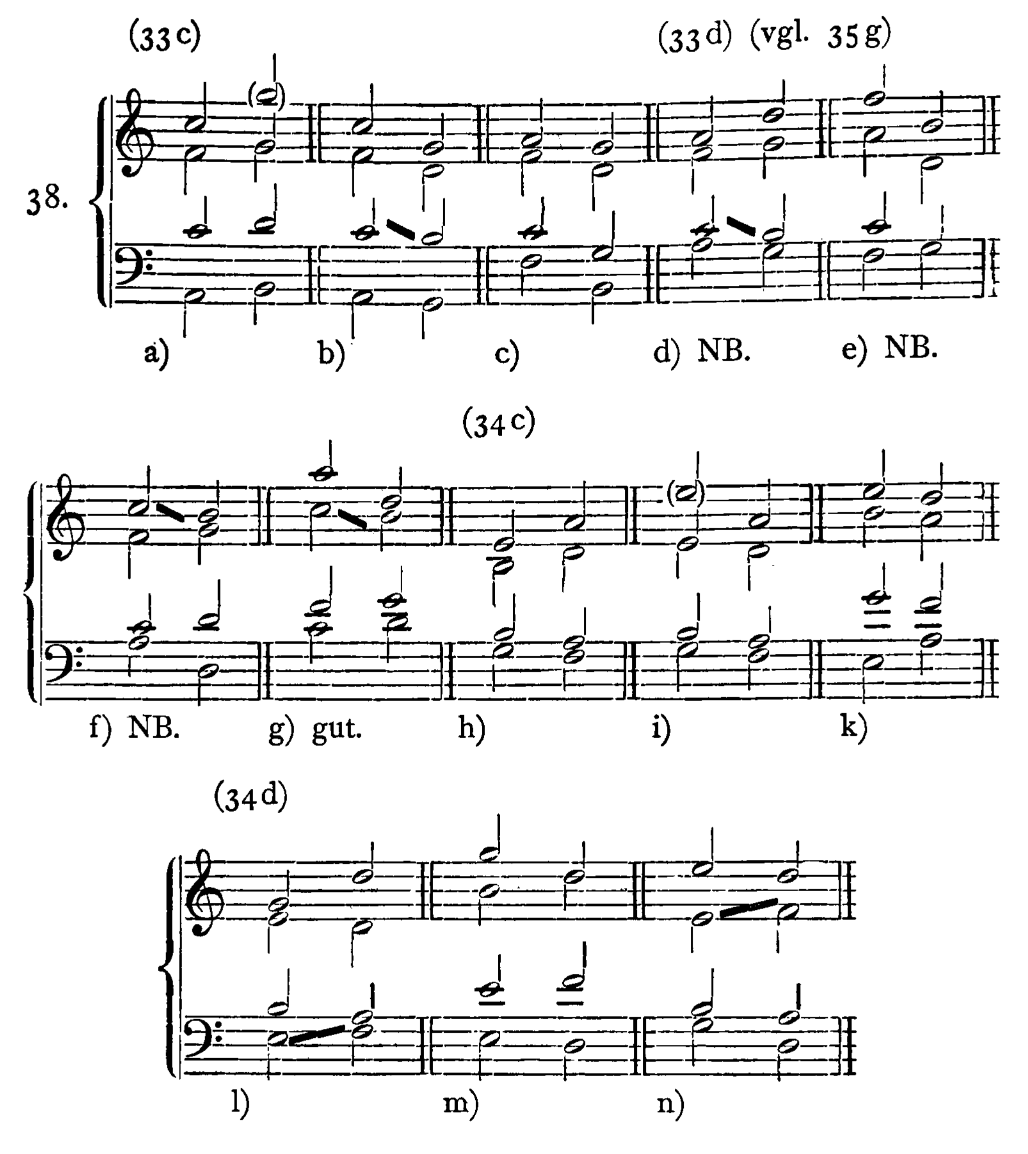
merkungen zu Beisp. 26), muss aber mangels anderer Wege öfters zugelassen werden. Doch ist gerade in diesem Falle eigentliche Quartsextwirkung ausgeschlossen, da nach der Unterdominante die Oberdominante in jeder Lage die Tonart scharf bestimmt und eine Auflösung des Quartsextakkordes in den Terzquintakkord (hier also die Auflösung von d^{6}_{4} in d^{+}) unlogisch erscheinen müsste, weil sie die Tonart wieder verläugnen würde. Bei 35 c) und 36 d) ist Terzverdoppelung in der Subdominante zur Gewinnung neuer Wege angewandt; doch ist dabei vorauszusetzen, dass die Terzverdoppelung nicht in Parallelbewegung erfolgt ist. Bei 35 f) und g) springen drei Stimmen, eine Auskunft, die nur für den äussersten Notfall vorzubehalten ist.

Sehr unangenehm sind auch die Fälle von 33 b) und 34 b), besonders wenn der Schritt 5—5 bezw. I—I in der Sopran- oder Bassstimme gegeben ist, im ersten Falle, weil dann die Folge der beiden Grundtöne ausgeschlossen ist (durch die sonst unfehlbar entstehende fehlerhafte Parallele), im zweiten, weil sie zwei Quartsextwirkungen nacheinander bringt (dass auch die Stellung der Mollprim im Bass eine Quartsextwirkung hervorbringen kann, wird uns das nächste Kapitel, das den Gegenklang der Tonika einführt, erklären). Die Auswege sind:



Hier war sogar bei c) d) e) f) und i) der Leittonschritt zu retten.

So bleiben uns noch die gegebenen abnormen Sprünge 33 c) und d) und 34 c) und d), von denen aber nur 33 d) besondere Schwierigkeiten macht:



In sieben dieser Fälle musste freilich der Leittonschritt aufgegeben werden.

Ein weiteres Problem, das diese Harmoniefolge uns zum ersten Male stellt, ist die Möglichkeit eines übermässigen Stimmschrittes; der Schritt von der Prim des Gegenquintklanges zur Terz des schlichten Quintklanges (*f*—*h* bezw. *h*—*f*) ist nur als Quinte (verminderte, d. h. einen Halbton zu kleine Quinte) gut, als Quarte dagegen (übermässige, d. h. um einen Halbton zu grosse Quarte, *Tritonus* [drei ganze Töne: *f*..*g*..*a*..*h*]) schlecht. Eine gut singbare Stimmführung, die für uns durchaus Norm ist, hat den Tritonus unter allen Umständen zu vermeiden (wenigstens bei wechselnder Harmonie; wo er innerhalb der Harmonie möglich ist, kann er unbedenklich zugelassen werden, sofern er nicht die Verletzung des wichtigsten melodischen Prinzips: Wenden nach Sprüngen, bedingt d. h. *f*—*h* (steigend) ist bei blei-

bender Harmonie gut, wenn *a* folgen kann und folgt, eine Ausnahme, die für die Behandlung des Unterseptimenakkords von Bedeutung ist, wie wir später sehen werden. Vorläufig kennt das Verbot übermässiger Stimmschritte für uns keine Ausnahme).

Nach dieser ausführlichen Untersuchung der Schwierigkeiten, denen der Satz des Ganztonschrittes begegnen kann, und nach Feststellung der Mittel zu ihrer Überwindung, können wir auch die direkte Verbindung der beiden Dominanten in unsere ferneren Aufgaben einführen, die damit eine neue Mannigfaltigkeit gewinnen. Wir geben wieder zwei Serien, zunächst solche ohne gegebene Stimme und ohne Bestimmung der Tonart, bei denen, soweit nicht einzelne Bassfortschreitungen oder bestimmte Töne für die Oberstimme verlangt sind, die in Beisp. 32 aufgewiesene reguläre Verbindung der beiden Akkorde möglich ist und weiterhin solche, die durch die gegebene Stimme besondere Schwierigkeiten bedingen. Bei letzteren sind wieder wie bisher die Bezeichnungen *T*, *D*, *S* bezw. ^0T, ^0D, ^0S bei der Ausarbeitung hinzuzufügen.

Um allmählich den Schüler an das Lesen einer aus vielen Systemen bestehenden Partitur zu gewöhnen und zunächst das Schreiben in den sogenannten „vier Schlüsseln“ vorzubereiten, werden die nächsten Arbeiten nicht mehr auf zwei sondern **auf vier Systemen** ausgearbeitet, derart dass Sopran und Alt zwar noch ebenso wie bisher im Violinschlüssel und ebenso auch Tenor und Bass noch beide im Bassschlüssel notiert werden, aber jede Stimme auf einem besonderen System wie im folgenden Musterbeispiel:



(Drittes Musterbeispiel.)

Da hier jede Stimme ein System für sich allein hat, so entfällt die Notwendigkeit, dem Sopran alle Notenhälse nach oben gerichtet zu geben u. s. f., vielmehr treten nun die kalligraphischen Regeln in Kraft, dass alle über der Mittellinie liegenden Noten den Hals nach unten, alle darunter liegenden ihn nach oben richten, während für die Noten auf der Mittellinie beides gleich gut ist.

Aufgabe 82—93 (Dur).

82) ¢ : $T \mid D\ T \mid S\ D \mid T\ .._{3} \mid D\ .._{3} \mid T\ S_{3} \mid D\ .._{3} \mid T$

83) 3/2 : $T\ S_{3}\ D \mid T\ S\ T_{3} \mid D\ S_{3}\ T_{5} \mid S\ D\ .._{3} \mid T\ S\ D \mid T\ S\ .._{3} \mid D^{6}_{4}\ S\ D \mid T$

84) C : $T \mid S\ .._{3}\ D^{6\ 5}_{4\ 3} \mid T_{3}\ S\ D\ T \mid S\ ..\ D\ .. \mid T$

85) 3/4 : $T\ S\ D \mid T_{3}\ S\ D \mid T\ D\ T \mid D\ .._{3} \mid T\ S\ T \mid S\ D\ T \mid S\ D^{6\ 5}_{4\ 3} \mid T$

86) 3/8 : $T \mid D\ .._{3} \mid T\ S \mid .._{3}\ D \mid T\ D_{5} \mid T\ S \mid .._{3}\ D \mid T\ ^{6}_{4} .. \mid ^{5}_{3}$

(u. s. w.)

87) ¢ : $T\ D \mid S\ T \mid S_{3}\ D \mid T_{3}\ D_{5} \mid T\ D_{3} \mid S_{3}\ D \mid D^{6\ 5}_{4\ 3} \mid T$

88) 3/4 : $S\ D \mid T_{3}\ .._{1} \mid S_{3}\ D \mid T\ D_{5} \mid T\ S \mid D\ S \mid D^{6}_{4}\ D \mid T$

(u. s. w.)

89) 3/4 : $T \mid S\ D^{6\ 5}_{4\ 3} \mid T\ .. \mid S\ D \mid T\ .. \mid S\ D\ S \mid D\ T \mid S\ D \mid T$

90) C : $T\ D_{3} \mid T\ S_{3}\ D\ .._{3} \mid T\ D_{5}\ T_{3}\ D \mid S_{3}\ ..\ D^{6\ 5}_{4\ 3} \mid T$

91) 3/4 : $T\ D_{5} \mid T_{3}\ S\ D\ T \mid D\ S\ T\ S_{3} \mid D^{6}_{4}\ S\ D\ .. \mid T$

92) 3/8 : $T \mid S_{3}\ D_{3} \mid T\ .._{3} \mid S\ D \mid T\ D \mid T\ S_{3}\ T_{5} \mid S\ .. \mid D\ .. \mid T$

93) 2/4 : $T\ ..\ D \mid T\ S_{3} \mid D\ ..\ T \mid D\ S \mid T\ S\ D \mid T\ S\ D \mid T_{3}\ D \mid T$

Aufgaben 94—100 (Moll).

94) ₵ : ^0T | ^0S ^0T | ^0D S_{III} | T_{I} ^0S | T_{III} .. | ^0D ^0S | T_{III} ^0S | ^0T (|)

95) 3/2 : ^0T | S_{III} T_{I} ^0S | T_{III} ^0D | S_{III} ^0T ^0S | T_{III} I .. ^0S | ^0D ^0T ^0D |
( )

^0S .. | ^0T (|)

96) 3/4 : ^0T ^0D | ^0T ^0S | ^0T ^0D ^0S | ^0T .. ^0S | ^0T .. ^0D |
( )
^0S .. | ^0T (|)
( )

97) 3/8 : ^0T | ^0D ^0S | ^0T ^0S | T_{III} D | S_{V} $.._{III}$ | ^0T ^0D | ^0S .. | ^0T (|)
(u. s. w.)

98) ₵ : ^0T ^0S ^0T ^0D | ^0S .. ^0T | ^0D ^0S ^0T ^0S | T_{III} ^0S ^0T
( )

99) ₵ : ^0T ^0S | T_{III} S_{III} | T_{I} D_{V} | ^0S T_{III} | ^0D ^0S | $.._{III}$ T_{I} | D_{V} ^0S | ^0T

100) 2/4 : ^0T | ^0S ^0T | ^0D ^0S | ^0T ^0S | ^0T ^0S | T_{III} ^0S | T_{I} ^0D ^0S | ^0T (|)
(u. s. w.)

Die Andeutung eines Rhythmus (durch die ♪ | ♩ oder ♪ ♩. ♬ | ♩. u. s. w. unter den Chiffern) bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Die Beispiele fortgesetzt choralartig in gleichen Notenwerten zu setzen, liegt kein vernünftiger Grund vor; vielmehr können die Übungen im vierstimmigen Satz erst ihren vollen Nutzen bringen, wenn sie so angelegt werden, dass sie das Talent des Begabten anregen und befruchten, anstatt es zu fesseln und einzuschläfern.

I. Dur.

Aufgabe 101—103 (Sopran gegeben).




102.
des ges 3 ges as des des as ..
des .. ges as des as + ges .. +
103.
c d g .. c d g 3 c d g c d .. +
Aufgabe 104—106 (Alt gegeben).
104.
es des es .. des .. ..
+ des 5 des es as des .. as
105.
a h .. h .. a h .. a e
106.
b c .. b .. b c .. f b c b c
Aufgabe 107—109 (Tenor gegeben).
107.
+ d e 3 e 3 e .. e .. + d ..



108.



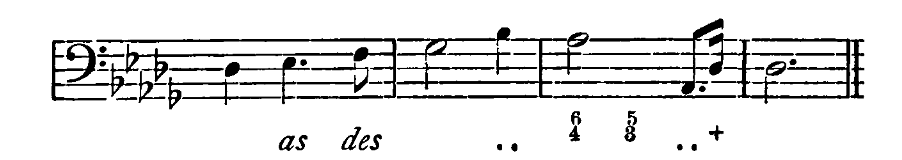
109.



Aufgabe 110—112 (Bass gegeben).



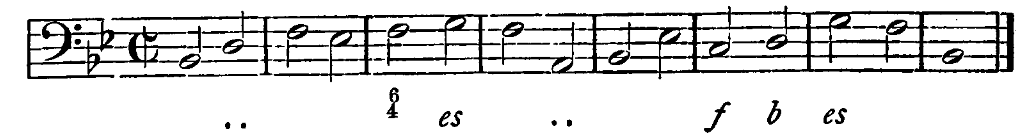




111.

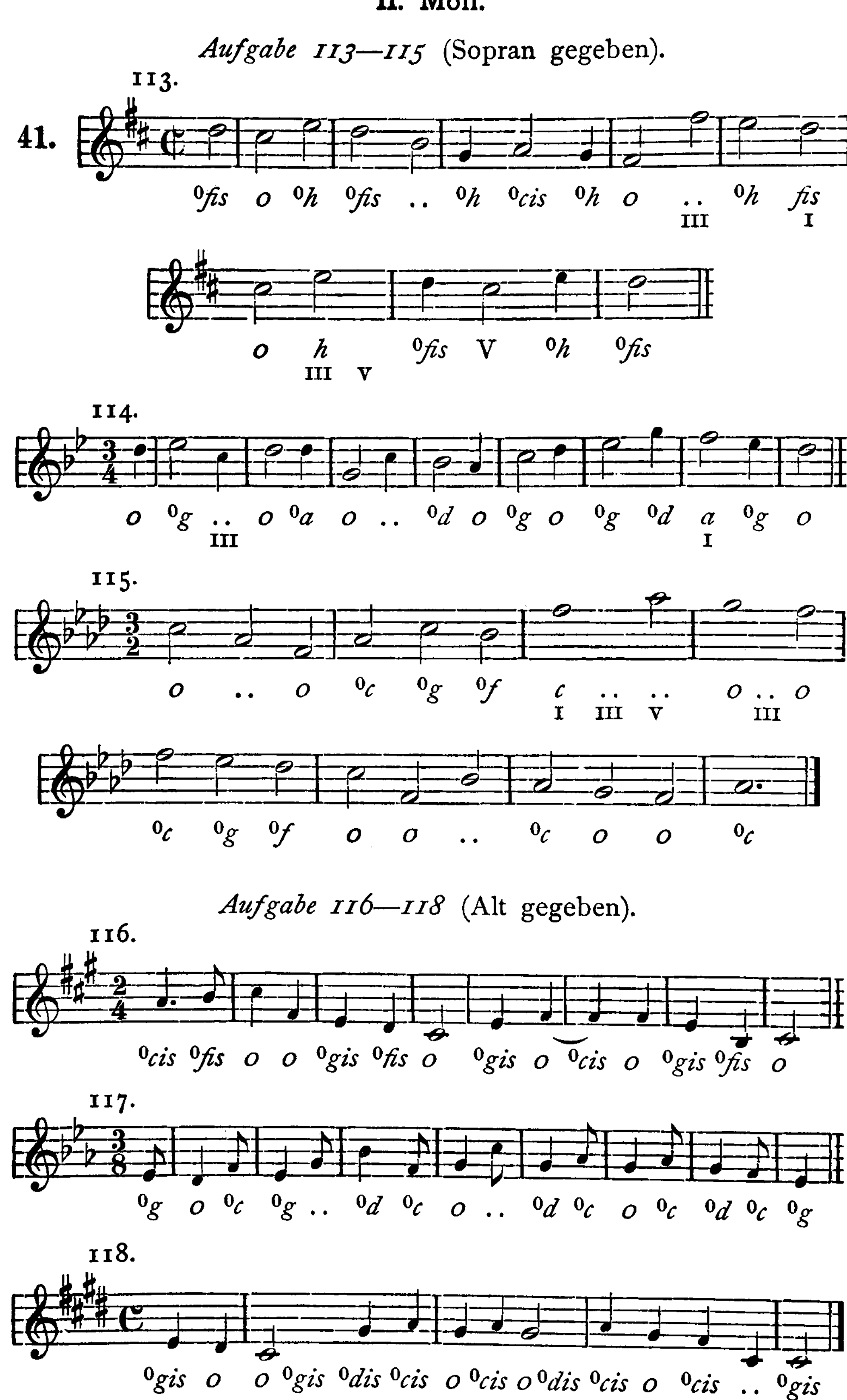


112.



II. Moll.

Aufgabe 113—115 (Sopran gegeben).



Aufgabe 116—118 (Alt gegeben).

Aufgabe 119—121 (Tenor gegeben).



Aufgabe 122—124 (Bass gegeben).



§ 6. Der Seitenwechsel (T—^0S und ^0T—^+D), Gegenquintwechsel (^0S—D^+) und Quintwechsel (^0S—^+S und ^0D—D^+).

Erschien von der Tonika aus der Gegenquintklang als ein Hinausgehen über den Einigungspunkt der harmonischen Beziehungen nach der entgegengesetzten Seite (Hinabdrücken unter das Niveau in Dur, gewaltsames Emporziehen in Moll), also gewissermassen als Schritt im Sinne des gegenteiligen Klangprinzips (die Gegenquinte ist ja Unterquinte der Durtonika und Oberquinte der Molltonika), so kann es nicht Wunder nehmen, wenn ausser der Quinte der Gegenseite auch die Terz derselben herangezogen und der Tonika ihr vollständiger Gegenklang gegenübergestellt wird, sodass statt der direkten Verwandten der Obertonseite die direkten Verwandten der Untertonseite in Gesellschaft der Prim erscheinen und umgekehrt:

Dur:	Moll:
NB. ^0S D	^0S D^+ NB.
f as c e g h d	*d f a c e gis h*
T	^0T

An die Stelle der starken Spannung, welche dem Gegenquintklange eigen ist, bringt daher der Gegenklang (oder „Seitenwechselklang") der Tonika eine vorübergehende Verläugnung des Tongeschlechts, eine Mischung von Dur- und Moll-Beziehungen, der eine gewisse Künstlichkeit und Gereiztheit nicht abgesprochen werden kann. Von der Durtonika aus erscheint die Mollunterdominante — denn das ist der Gegenklang — als ein wehmutvoller Blick in das dunkle Reich der Mollbeziehungen und umgekehrt müssen wir in der Duroberdominante der Molltonart ein sehnendes Emporrecken in das Lichtgebiet der Durbeziehungen sehen. Soviel ist gewiss: das reine Moll wie das reine Dur erscheinen gegenüber diesen durch Einführung der Gegenklänge entstehenden Mischgeschlechtern (sozusagen „Molldur" und „Durmoll") als gesündere, ursprünglichere, schlichtere Bildungen; es spricht sich das schon zur Genüge darin aus, dass der Gegenklang die Skala verleugnet: *as* ist der C-dur-, *gis* der A-moll-Vorzeichnung fremd. Die Mischgeschlechter sind eine Errungenschaft der Neuzeit; dem Altertum und Mittelalter waren sie unbekannt.

Die tonale Funktion dieser neuen harmonischen Bildung ist aus ihrem Ursprung zu motivieren. Der Gegenklang ist eigentlich schlichter Quintklang einer Tonika gegenteiligen Klanggeschlechts*), der F-moll-Akkord (^0c) in C-dur ist eigent-

*) Aus diesem Grunde bezeichnen wir auch den Gegenklang der Durtonika nicht als ^0T (Unterklang der Tonika), sondern vielmehr als ^0S und den Gegenklang der Molltonika nicht als T^+ sondern als D^+, und verstehen in C-Dur unter ^0T den C-moll-Akkord, in A-moll unter T^+ den A-dur-Akkord (wofür noch mehr Gründe sich weiterhin ergeben).

lich der schlichte Quintklang (Subdominante) des C-moll-Akkords, der E-dur-Akkord in A-moll ist eigentlich der schlichte Quintklang (Dominante) des A-dur-Akkords, sodass also die Einführung des Gegenklanges strenggenommen eine im andern Tongeschlecht selbstverständliche und nächstliegende Harmoniebeziehung entlehnt: damit ist gesagt, dass zunächst der Gegenklang nicht als an Stelle des Gegenquintklanges, sondern vielmehr als neben den schlichten Quintklang tretend, als ein anderes vom anderen Klanggeschlecht entlehntes Mittel vollkommenster Schlussbildung anzusehen ist (daher auch die wenigstens für Moll allgemein anerkannte [für Dur aber schliesslich auch mögliche, nur aus ästhetischen Gegengründen selten benutzte] Möglichkeit des Schlusses mit der Tonika gegenteiligen Geschlechtes nach vorausgeschicktem Gegenklange). In den beiden vollständigen Kadenzen *T—S—D—T* und ^0T—^0D—^0S—^0T etwa den Gegenklang einfach an Stelle des Gegenquintklanges einstellen zu wollen, hiesse nicht das rechte treffen; man würde damit nur ein hochbedeutsames Element der Kadenz beseitigen (die Spannung des Gegenquintklanges wird durch den Gegenklang nicht ersetzt). Noch eher könnte man an einen Ersatz des schlichten Quintklanges durch den Gegenklang denken:

$$T—S—{}^0S—T \quad \text{und} \quad {}^0T—{}^0D—D^+—{}^0T.$$

Niemand kann leugnen, dass diese beiden Kadenzen thatsächlich noch ebenso die charakteristischen Wirkungen der Hinbewegung zum fremden Klange (Gegenquintklang) und die befriedigende Schlusswirkung (durch den Schritt Gegenklang—Tonika) enthalten. Der Versuch einer gegenteiligen Kombination, nämlich der Verweisung des Gegenklanges hinter den schlichten Quintklang:

$$T—D—{}^0S—T \quad \text{und} \quad {}^0T—{}^0S—D^+—{}^0T$$

erweist sogar die Schlusskraft des Gegenklanges als der des schlichten Quintklanges überlegen, d. h. der Gegenklang erscheint nach dem schlichten Quintklange wirklich schon als ein entschiedenes Zurückgehen auf den Ausgangspunkt, nur bleibt noch sozusagen die Angeldrehung auf der Prim auszuführen. Bekanntlich ist diese Form der Kadenz für Moll allgemein anerkannt. Es liegt aber keinerlei Grund vor, dass wir eine der beiden leitereigenen Dominanten zu Gunsten der leiterfremden, entlehnten fallen lassen, d. h. schliesslich ist der natürliche Platz des Gegenklanges am Schlusse der Kadenz, auch wenn diese bereits den Gegenquintklang und den schlichten Quintklang gebracht hat:

$$T—S—D—{}^0S—T \quad \text{und} \quad {}^0T—{}^0D—{}^0S—D^+—{}^0T.$$

Kadenzen sind ja zwar keine Musikstücke und insofern darf man die Wichtigkeit dieser Erörterungen nicht überschätzen; andererseits aber wäre es doch auch ganz verkehrt, sie zu unter-

schätzen, denn sie sind unzweifelhaft ebensosehr Typen der Harmonieentwickelung, wie die Skalen Typen der Melodiebewegung sind.

Mit der Einführung der Duroberdominante gewinnt die Molltonart auch den Quartsextakkord in seiner hochwichtigen schlussvorbereitenden Bedeutung; aber der Quartsextakkord der $^+$Dominante der Molltonart hat natürlich die der Terz der Tonika entsprechende kleine Sexte (kleiner Quartsextakkord). Wir unterscheiden ihn in der Bezifferung durch ein der 6 beigefügtes $>$, das deren Erniedrigung um einen halben Ton anzeigt ($e^{6>}_{4} = e\ a\ c$; $e^{6}_{4} = e\ a\ cis$!).

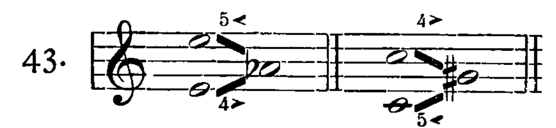
Wir haben, ehe wir zu neuen Arbeiten schreiten können, nun die Verbindung des Gegenklanges mit der Tonika und den übrigen bisher betrachteten Klängen der Tonart im praktischen vierstimmigen Satz zu prüfen. Die Schritte ^+T—^0S und ^0T—D^+ (Seitenwechsel) erweisen sich dem schlichten Quintschritt zunächst darin überlegen, dass sie die Möglichkeit zweier Leittonschritte bieten:

42.



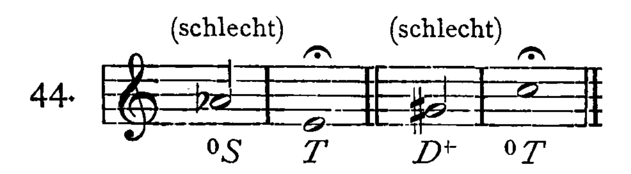
Dazu haben wir wie beim schlichten und Gegen-Quintschritt eine Ligatur (einen gemeinsamen Ton: $\overset{1}{c}\ \overset{1}{c}\ \overset{1}{c}$ bezw. $\overset{1}{e}\ \overset{1}{e}\ \overset{1}{e}$) und die ungehinderte Folge der beiden Grundtöne, deren Verdoppelung ebenfalls auf kein Hindernis stösst. Aber diese Harmoniefolge bringt doch auch ein neues Problem, sofern der Schritt von der Terz des einen zur Terz des andern Klanges nur bedingungsweise zulässig ist:

43.

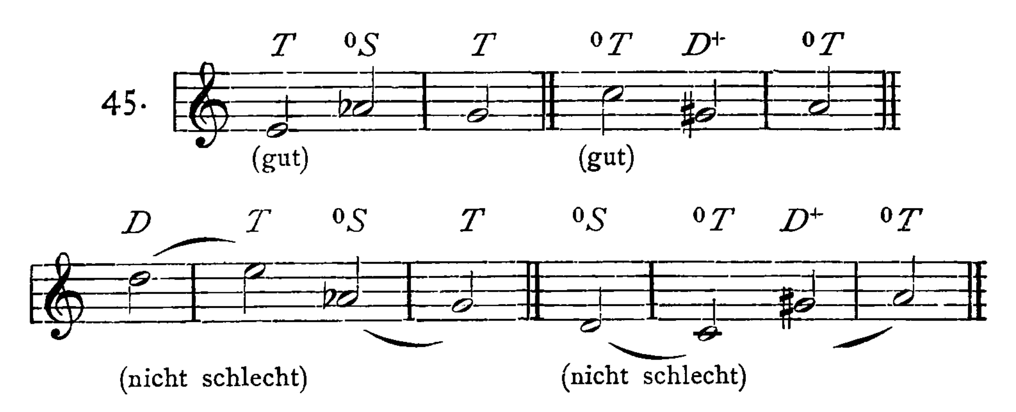


e—as ist steigend, *c—gis* fallend eine verminderte Quarte ($4^{>}$), *e—as* fallend und *c—gis* steigend eine übermässige Quinte ($5^{<}$; [das $<$, die Umkehrung von $>$, bedeutet die Erhöhung um einen halben Ton]); wir haben also zunächst ein übermässiges Intervall ($5^{<}$), das überhaupt als Stimmschritt verpönt ist, und ferner ein vermindertes ($4^{>}$), das nur gut ist, wenn es korrekt weitergeführt werden kann. Alle übermässigen und verminderten Stimmschritte bedingen nämlich eine folgende Halbtonfortschreitung, die übermässigen weiter hinaus in der Richtung des gemachten Schrittes (weshalb sie fast ausnahmslos dem S. 18 aufgewiesenen Melodieprinzip — Wenden nach Springen — widersprechen, daher schlecht sind), die verminderten

dagegen nach rückwärts (wodurch sie einen spezifisch melodischen Charakter erlangen). Verminderte Schritte sind aber nur gut in der Voraussetzung des nachfolgenden wendenden Halbtonschrittes; folgt dieser nicht oder ist er unmöglich, so taugt auch der verminderte Schritt nichts. Hieraus folgt vor allem, dass bei Schlüssen der verminderte Schritt ausgeschlossen ist:



Es ist aber noch weiter zu bemerken, dass die rhythmische Sachlage überhaupt entscheidend ist für die Beurteilung sowohl verminderter als übermässiger Stimmschritte; wie beim wirklichen Schluss, so sind überhaupt bei allen Fortschreitungen von einer leichteren zu einer schwereren Zeit die eine Halbtonfortschreitung nach sich bedingenden Stimmschritte (eben die übermässigen und verminderten) nicht gut, während von einer schweren zu einer leichten Zeit, den nachfolgenden Halbtonschritt natürlich vorausgesetzt, sogar übermässige Intervalle nicht gar so bedenklich sind (doch vom Schüler zu meiden, da derselbe zunächst das absolut Selbstverständliche, das schlicht Natürliche, Glatte, anstandslos Verlaufende sich zu eigen zu machen hat). Also:



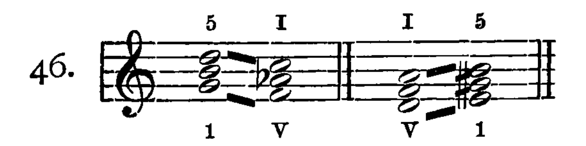
Die Verbindung des Gegenklanges mit dem schlichten Quintklange (D—^0S und ^0S—D) hat dieselben Gefahren zu bestehen wie der Ganztonschritt (Quinten- und Oktavenparallelen), dazu aber noch einige neue (übermässige bezw. verminderte Stimmschritte). Da von dem einen Klange zum Haupttone des andern zunächst ein Gegenquintschritt ist:

c ←—— *g h d* und *d f a* ——→ *e*

ausserdem aber das Klanggeschlecht wechselt:

←—— ^0c . . . *g* ——→ und ←—— ^0a . . . *e* ——→

so müssen wir diese Harmoniefolge als Gegenquintwechsel bezeichnen. Die Quintenparallelen, welche beim Gegenquintwechsel drohen:



sind zwar nicht so schlechter Qualität wie die beim Ganztonschritt, da die Töne nicht wie dort parallel gleichen Sinn haben (hier $\frac{5-\mathrm{I}}{1-\mathrm{V}}$, dort $\frac{5-5}{1-1}$ bezw. $\frac{\mathrm{I}-\mathrm{I}}{\mathrm{V}-\mathrm{V}}$), sind aber dennoch nicht gut zu heissen.

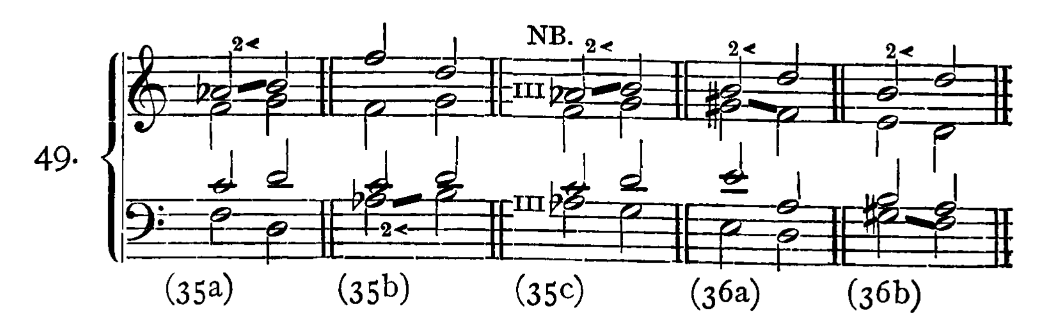
Die übrigen Hindernisse des Satzes sind (ausser dem mit dem Ganztonschritt gemeinsamen *h*—*f* in beiden Fällen):



eine neue übermässige Quarte (schlecht) bezw. verminderte Quinte (gut) und eine übermässige Sekunde ($2^{<}$, schlecht) bezw. verminderte Septime ($7^{>}$, gut). Diesen Hindernissen stehen aber als Äquivalent zwei Leittonschritte gegenüber (3—I und 1—III):



Immerhin aber werden, wie ein keineswegs überflüssiger Vergleich ergiebt, eine ganze Reihe der im vorigen § (Beisp. 35—38) für den Ganztonschritt aufgewiesenen Führungen unmöglich, nämlich:



(36c) (36d) (37b) (37f) (37g)

(37h) (38a) (38d) (38h) (38i)

(38k) (38m) (38n)

In vier Fällen (bei NB.) würde sogar Terzverdoppelung noch hinzukommen, die im Gegenklange absolut ausgeschlossen ist. Einige neue Wege eröffnet dafür aber der verminderte Septimenschritt, der viel besser als der kleine oder grosse ist, welche wir bisher ganz ausser Acht liessen:



Die Verbindung des Gegenklanges mit dem Gegenquintklang ergiebt ebenfalls einen neuen Harmonieschritt, den wir den (schlichten) Quintwechsel nennen müssen, da der Hauptton des zweiten Klanges die schlichte Quint des ersten ist und das Klanggeschlecht wechselt:

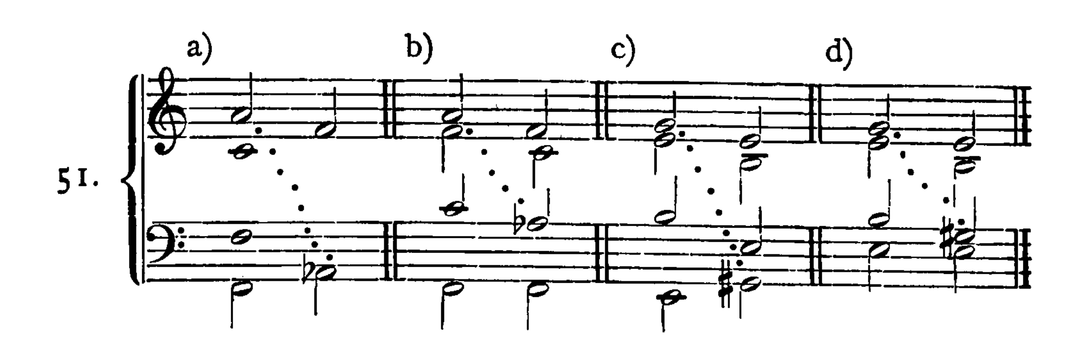
$$f^{+} \rightleftarrows {}^{0}c \quad \text{und} \quad e^{+} \leftrightarrows {}^{0}h$$

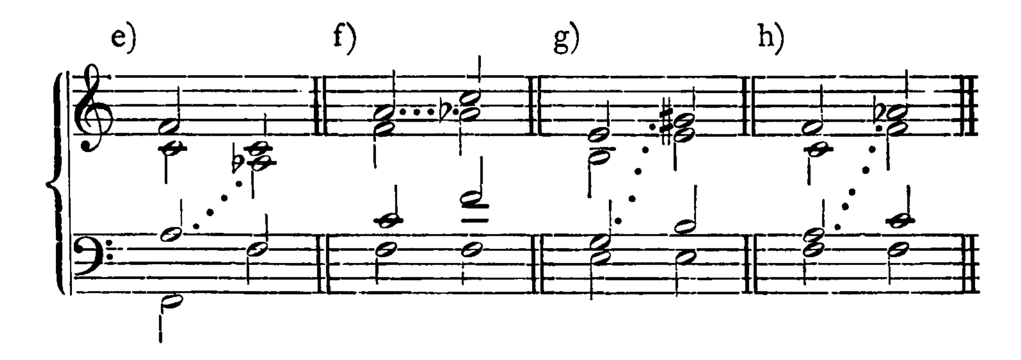
Erschienen die Klänge beim Gegenquintwechsel einander sehr fremd (s. oben), so stehen sich die des schlichten Quintwechsels dagegen sehr nahe, da sie beide Töne des Quintintervalls gemein haben (doch mit umgekehrtem Sinn) und nur im Terztone sich unterscheiden:

a — *gis*
f *c* und *e* *h*
as — *g*

Der Satz des Schrittes bringt aber doch einen neuen Stimmschritt (den chromatischen Halbton) und auch ein neues Problem, nämlich das des **Querstands.**

Der chromatische Halbtonschritt macht noch unweigerlicheren Anspruch auf Berücksichtigung als der diatonische (der Leittonschritt); verabsäumt man beim Quintwechsel, die beiden Terzen nacheinander in derselben Stimme zu bringen, so entsteht jene hässliche Wirkung, die unter dem Namen Querstand verrufen ist. Das Ohr ist dann nicht im Stande, die Veränderung der Harmonie zu erfassen, täuscht sich vielmehr leicht und glaubt, dass die Harmonie bleibe; und so erscheint der chromatische Ton nur als ein unrein intonierter, verstimmter. Die Wirkung ist um so abscheulicher, je weniger die die zweite Terz bringende Stimme hervortritt und je weiter die zweite Terz der Oktavlage (effektiven Tonhöhe) nach von der ersten abliegt:





Hier sind a) und c) besonders schlecht, auch b) und d) recht schlecht, obgleich schon der Umstand c) und d) etwas mildert, dass der Durakkord an zweiter Stelle erscheint; bei e) und f) übernimmt eine andere Stimme die Fortschreitung in derselben Oktavlage, bei g) und h) erscheint der chromatische Ton in der Oberstimme und wird darum besser erkannt. Die oben gegebene Begründung der schlechten Wirkung des Querstandes giebt zugleich den Schlüssel dafür, weshalb eine eigentliche Querstandswirkung nur beim Quintwechsel, nicht aber z. B. bei Terzschritten der Harmonie u. s. w. statt hat, ja dass bei gewissen Harmoniefolgen (Tritonusschritt) querständige Führung Norm sein kann.

Die folgenden Aufgaben werden gleichfalls auf vier Systemen ausgearbeitet wie die des vorigen Paragraphen, aber der Tenor nicht mit Bassschlüssel, sondern — wie in neueren Chorpartituren üblich — mit Violinschlüssel, eine Oktave höher als er klingt, wie in diesem Musterbeispiel:



(Viertes Musterbeispiel)

Aufgabe 125—130 (Dur).

125) ₵ : T | S °S | T .. | D .. | °S D | T S | °S D | T °S | T.

126) 3/2 : T | S °S D | T .. °S | D T .. | D .. °S | D 6/4 5/3 T |
S D °S | D 6/4 5/3 .. | T (𝅝).

127) 3/4 : T | °S D | T S °S | D 6/4 5/3 | °S S+ .. | T D T | S °S .. |
D 6/4 5/3 | T (𝅗𝅥.).

128) 2/4 : D | °S D | T S | °S D | S T .. | °S D | T S |
D 6/4 5/3 | T (♩.).

129) ₵ : T | D .. S °S | D 6/4 5/3 T °S | +S D T °S | T 6/4 5/3.

130) ₵ : T .. | S °S | D .. | T D | T °S | D +S | D 6/4 5/3 | T.

Aufgabe 131—136 (Moll).

131) ₵ : °T °S | D °T | °D °S | D T | °S T | °D °S | D 6>/4 5/3 | °T.

132) 3/4 : ‖: °T | D+ °S D 6>/4 5/3 | °T D T | D+ °T | I. °D °S | D+ :‖ II. °S D+ | °T.

133) 4/8 : °T .. D | S . D 6>/4 5/3 | °T .. °D °S | D 6>/4 5/3 °T.

134) 3/2 : °D °S .. | T .. D °T | °D °S .. | D °S D 6>/4 5/3 |
°T °D D+ | T S .. | D 6>/4 S D .. | °T.

135) ₵ : ${}^0T$ ${}^0S$ | T_{III} D_5 | S_I T_V | ${}^0D$ D^+ | ${}^0S$ D^+ | ${}^0S$ .. | $D^{6>}_4$ ${}^5_3$ | ${}^0T$.

136) 2/4 : ${}^0T$ | ${}^0S$ ${}^0T$ | D^+ ${}^0D$ | ${}^0S$ .. | D^+ .. | ${}^0T$ D_5 | T_{III} ${}^0S$ | etc.

$D^{6>}_4$ ${}^0S$ | ${}^0T$.

Die nun folgenden Beispiele halten nicht mehr eine Tonart fest, sondern modulieren in einfachster Weise durch einen übergreifenden Ganztonschritt oder Gegenquintwechsel in die Tonart des schlichten oder Gegenquintklanges; wir betreten also damit ein neues Gebiet, das der *Modulation*, deren Wesen im Wechsel der Funktionen der Harmonien besteht. Wird z B. von der Tonika aus ein Ganztonschritt oder Gegenquintwechsel gemacht, so erscheint für die beiden dann einander folgende Klängen ein übersprungener als deren Verständnis vermittelnd, was sich darin offenbart, dass wir ihn als Fortsetzung der Folge erwarten, mit anderen Worten der Ganztonschritt oder Gegenquintwechsel erscheinen stets als die Folge zweier eine Tonika umschliessenden Dominanten, z. B. die Harmoniefolge c^+ f^+ g^+ c^+_3 .. NB. d^+ .. g^+_3 bringt bei NB. nach der Tonika c^+ die einen Ganztonschritt abliegende Harmonie d^+: sofort fasst das Ohr die Folge c^+ d^+ als *S*—*D* auf, d. h. c^+ wird durch das nachfolgende d^+ zur Subdominante umgedeutet, die Folge erscheint daher korrekt so notiert:

T | S D | T $\ddot{}_3$
= S | D .. | T

Überall, wo in unsern weiter folgenden Aufgaben mit Bezeichnung der Funktionen die Gleichheitsstriche (=) auftauchen, findet daher eine Umdeutung aus einer Funktion in eine andere, d. h. eine Modulation statt.

Aufgabe 137—140 (modulierend).

137) ₵ : T | D T | ${}^0S$ D | T D_5 | T_3 $\ddot{}_1$ =S | D T | ${}^0S$ D | T .. =D .. |

S_3 D | T S_3 | D ${}^0S$ | T S | D ${}^0S$ | D^6_4 ${}^5_3$ | T | .. |

(Modulation zur Tonart der *D* und zurück).

138) $^3/_4$: ^0T | ^0S $D^{6>}_{4}$ $^5_3$ | ^0T .. .. $= {}^0S$ | D ^0T ^0S | ^0T .. $= {}^0D$ |

^0S $\underset{\mathrm{I}}{T}$ ^0S | ^0T ^0S .. | ^0T ^0S D^+ | ^0T (𝅗𝅥)

(Modulation zur Tonart der ^0D und zurück).

139) 𝄴 : T .. | S D T S | D T $= D$ S | D T D^6_4 $^5_3$ | T .. $= S$ D |

T S D $\underset{3}{..}$ | T $\underset{\mathrm{III}}{S}$ $\underset{5}{T}$ S | $\underset{3}{T}$ $\underset{\mathrm{III}}{S}$ D^6_4 $^5_3$ | T

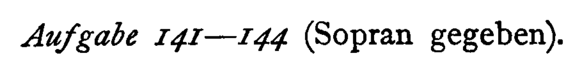
(Modulation zur Tonart der S und zurück).

140) $^3/_2$: ^0T $\underset{\mathrm{III}}{S}$ $\underset{\mathrm{I}}{T}$ | ^0S D ^0T $= {}^0D$ | ^0S ^0D ^0S | ^0T $= {}^0S$ D^+ |

^0T $\underset{\mathrm{III}}{S}$ $\underset{\mathrm{I}}{T}$ | ^0S $\underset{\mathrm{III}}{..}$ | $D^{6>}_{4}$ $^5_3$ | ^0T

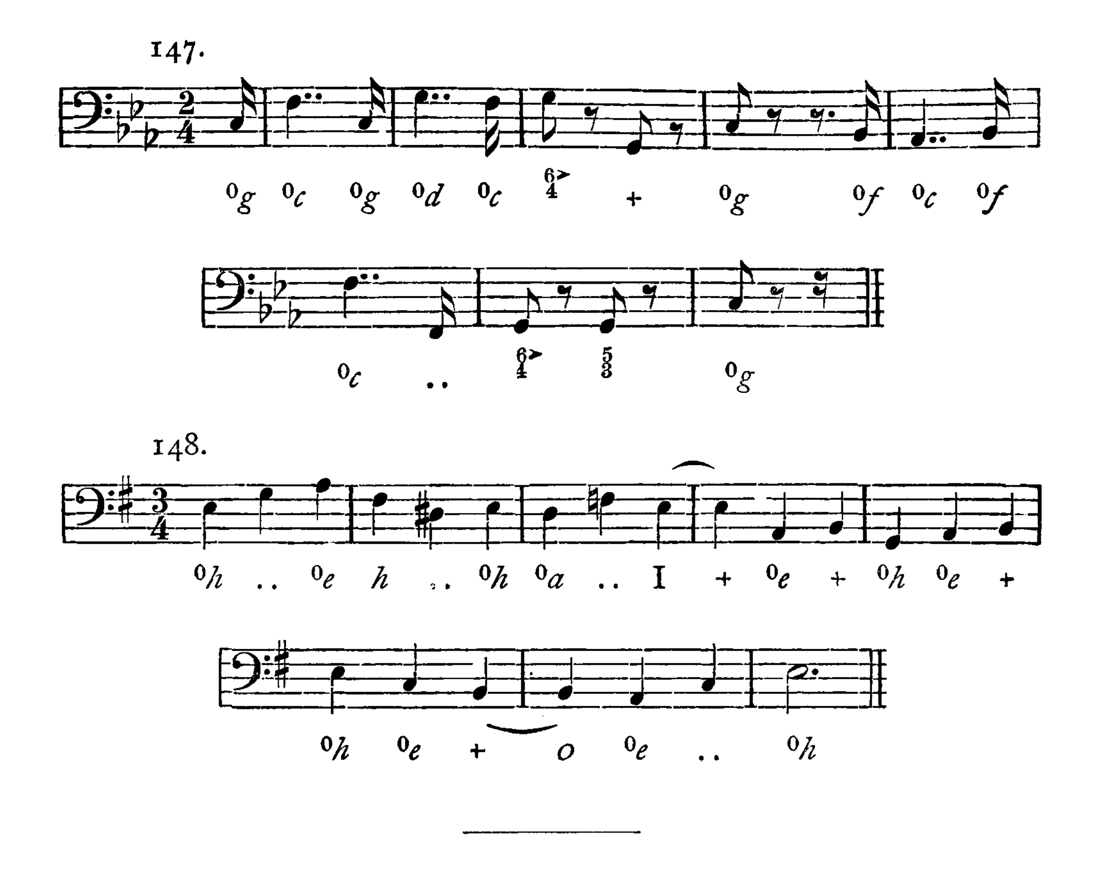
(Modulation zur Tonart der ^0S und zurück).

Der Schüler bestimme nun ebenso in den folgenden Aufgaben die Modulationen durch Bezeichnung der stattfindenden Umdeutungen:


Aufgabe 141—144 (Sopran gegeben).




142.
143.
144.
Aufgabe 145—148 (Bass gegeben).
145.
146.



II. Kapitel.

Charakteristische Dissonanzen. Parallelklänge. Leittonwechselklänge.

§ 7. Die charakteristischen Dissonanzen (D^7, S^{VII}, S^6, D^{VI}).

Konnten wir schon in unseren ersten Arbeiten den Dominant-Quartsextakkord, das natürliche Zwischenglied zwischen beiden Dominanten nicht entbehren, so sind wir nun zu einem weiteren Abgehen vom landläufigen Schema der Harmonie-Lehrmethode (welche die Dissonanzlehre weiter hinaus schiebt) gezwungen, wenn wir die kaum minder unentbehrlichen charakteristischen Dissonanzen ins Auge fassen, welche sich den Dominanten zu gesellen pflegen. Da nämlich die Dominanten insofern nie vollkommen konsonant sind, als sie stets von der Tonika aus vorgestellt und beurteilt werden (also sozusagen stets mit dieser zusammen), so ist es nicht verwunderlich, dass sie ungleich häufiger als die Tonika mit Zusatztönen erscheinen, die ihre Bedeutung noch unzweifelhafter hinstellen und z. B. für die Folge T^+—S^+ oder ^0T—^0D die Gefahr des Missverstehens (nämlich der Auffassung im Sinne eines zurückgeschehenden [retrograden] schlichten Quintschrittes, also eines

Schlusses, bei dem dann der gemeinte Gegenquintklang Tonika wäre) beseitigen. Diese charakteristischen Dissonanzen sind Töne, die jedesmal der anderen Dominante entnommen sind, nämlich:

a) für die Duroberdominante der Grundton der Unterdominante (in C-dur: *g h d* | *f*, in A-moll: *e gis h* | *d*).
b) für die Durunterdominante die Quinte der Oberdominante (in C-dur: *f a c* | *d*).
c) für die Mollunterdominante die Prim der Molloberdominante bezw. die Quinte der Duroberdominante (in A-moll: *h* | *d f a*, in C-dur: *d* | *f as c*).
d) für die Molloberdominante der Grundton (V) der Mollunterdominante (in A-moll: *d* | *e g h*).

Der charakteristische dissonante Zusatzton erweist sich bei a) und c) als Septime (schlichte, natürliche [kleine] Septime = 7, VII), bei b) und d) als Sexte (schlichte, grosse = 6, VI).

Diese Art der Verbindung einer Dominante mit einem Tone der auf der andern Seite der Tonika gelegenen Dominante umschreibt in ähnlicher Weise die Tonart, wie es die Folgen der beiden Dominanten, der Ganztonschritt und Gegenquintwechsel thun, denen wir deshalb sogar, wo sie von der Tonika aus geschahen, modulierende Kraft zuerkennen mussten:

a) *f* [*a* *c* *e*] *g* *h* *d* (über *a c e*: *T*; unter *f a*: *S*; unter *g h d*: *D*) und *d* [*f* *a* *c*] *e* *gis* *h* (über *f a c*: °*T*; unter *d f*: °*S*; unter *e gis h*: *D*+)

b) *f* *a* *c* [*e* *g* *h*] *d* (über *c e g*: *T*; unter *f a c*: *S*; unter *g h d*: *D*)

c) *d* *f* *a* [*c* *e* *g*] *h* (über *a c e*: °*T*; unter *d f a*: °*S*; unter *e g h*: °*D*) und *f* *as* *c* [*e* *g* *h*] *d* (über *c e g*: *T*; unter *f as c*: °*S*; unter *g h d*: *D*)

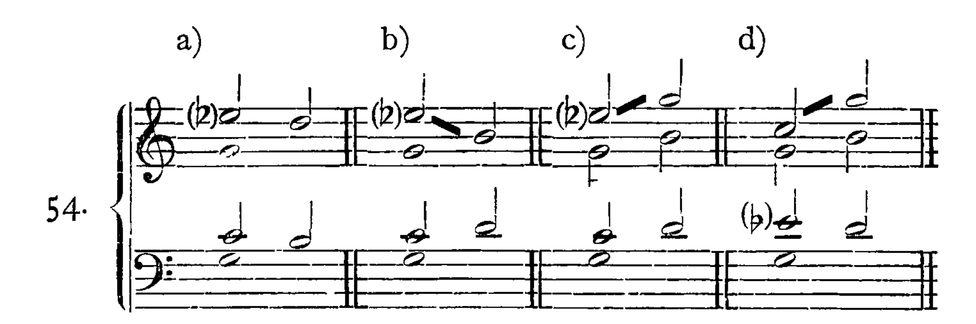
d) *d* [*f* *a* *c*] *e* *g* *h* (über *f a c*: °*T*; unter *d f a*: °*S*; unter *e g h*: °*D*)

d. h. der Zusammenklang von Elementen zweier Klänge, die im Verhältnis zweier Dominanten (Ganztonschritt oder Gegenquintwechsel) stehen, weist ebenso auf den zwischen ihnen liegenden, ihr Verständnis vermittelnden Klang (also die Tonika) hin, wie die Folgen dieser beiden Klänge.

Mit diesen vier neuen Bildungen haben wir die ersten Beispiele viertöniger Akkorde vor uns, also die ersten unzweifelhaft

dissonanten Akkorde (der Dominant-Quartsextakkord, der, wie wir sahen, sogar zwei dissonante Töne enthält, nämlich die Quarte und Sexte, unterlag doch der Möglichkeit einer Verwechslung mit der Tonika $\left[T_{5} \text{ bezw. } T_{\mathrm{I}}\right]$, musste daher als Scheinkonsonanz, als Dissonanz im Gewande der Konsonanz definiert werden); der Terzquintseptimenakkord, oder, wie man kurz sagt, der Septimenakkord der Duroberdominante (Durseptimenakkord) und Mollunterdominante (Mollseptimenakkord) und der Terzquintsextakkord oder kurzweg der Sextakkord einer Durunterdominante und Molloberdominante sind, da sie ausser dem vollständigen Klange (Prim, Terz und Quint) noch einen fremden Ton enthalten (die Septime oder Sexte) durchaus dissonant. Das allgemeine Gesetz für die Behandlung der dissonanten *Töne* (denn, wie wir bisher immer von der Prim, Terz, Quint als Tönen und nicht als Intervallen redeten, so haben wir auch fortan stets nur von Septimen, Sexten etc. als Tönen zu sprechen) ist:

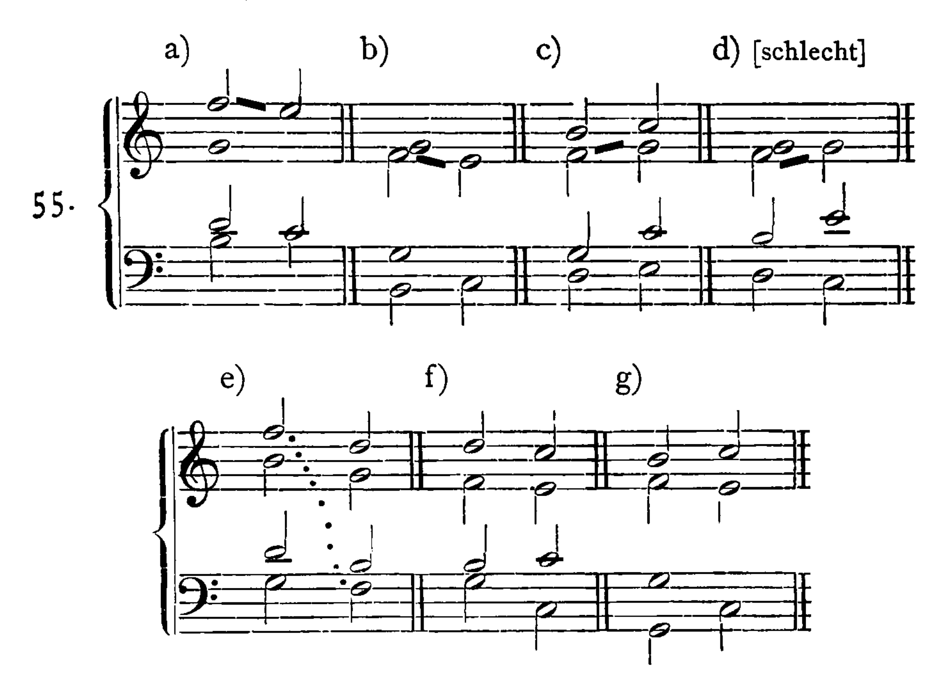
Dissonante Töne werden nicht verdoppelt; sie können sprungweise eintreten, müssen aber Sekundfortschreitung nehmen. Natürlich galt dieses Gesetz auch schon für den Quartsextakkord, dem wir die Verdoppelung der Quarte und Sexte auch bereits versagen mussten. Die Sekundfortschreitung der Quarte und Sexte ist nur deshalb im Quartsextakkord nicht unbedingt geboten, weil eine vikarierende (stellvertretende) Fortschreitung bei der scheinkonsonanten Natur des Akkords nicht besonders auffällt:



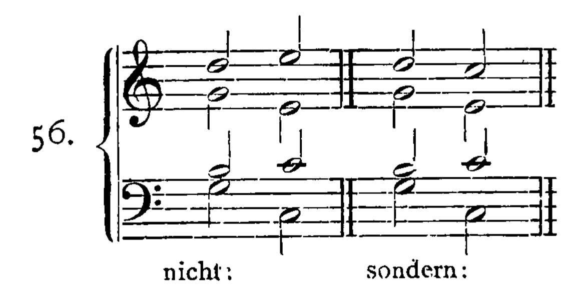
Hier geben b)—d) vikarierende Fortschreitungen an Stelle der eigentlichen normalen bei a).

Für die Septime im Durseptimenakkord giebt es solche stellvertretende Fortschreitung nicht, vielmehr muss dieselbe Sekundfortschreitung erhalten, wenn die erwartete Harmoniebewegung überhaupt folgt und zwar geht die Durseptime dann regulär abwärts (55a) wegen der scharfen Dissonanz der Septime gegen die Oktave, mag diese wirklich neben der Septime vertreten sein (55b) oder nur als Oberton (natürlicher Beiton) erklingen (55a, c): die Sekunde strebt stets auseinander. Die Auflösung der Sekunddissonanz durch Miteingehen des einen Tones in den andern (55d) ist nur bei sich scharf gegen einander abhebenden Klangfarben von guter Wirkung, jedenfalls dem Schüler zunächst durchaus verboten. Die Aufwärtsbewegung der Septime ist daher nur

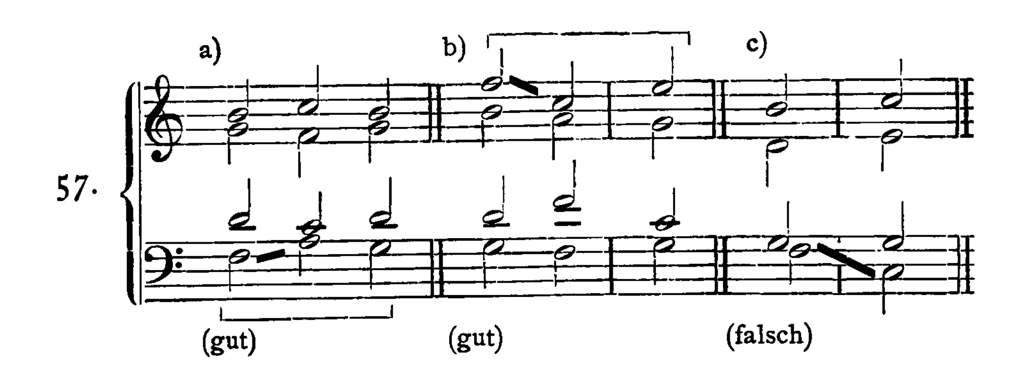
aus besonderen Gründen (z. B. wenn Abwärtsbewegung eine unerlaubte Terzverdoppelung ergeben würde: 55c) statthaft. Natürlich kann aber bei bleibender Harmonie die Septime gegen einen andern Ton ausgewechselt werden; dann geht die Vorschrift der regelmässigen Weiterführung einfach auf eine andere Stimme über (in 55e auf den Bass):



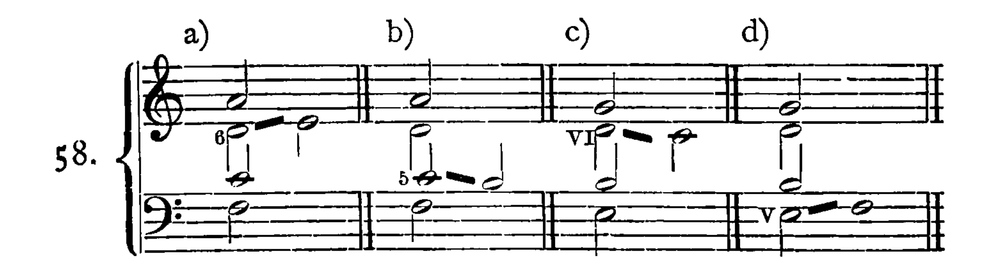
Hier ist bei b) im Septimenakkord die Quinte ausgelassen; das ist etwas durchaus gewöhnliches (wie ja die 5 bezw. I ohnehin im Akkord gelegentlich fehlen darf) und überall da zu empfehlen, wo man die Bassfortschreitung von Grundton zu Grundton machen und die nachfolgende Tonika vollständig (mit Quinte) erhalten will (55g); andernfalls muss man auf die Quinte der Tonika verzichten (55f). Bei 55c), wo der Tenorschritt *g c* als gegeben und für die Tonika die Terz als Basston als verlangt angesehen sei, würde die Abwärtsbewegung der Septime eine fehlerhafte Terzverdoppelung ergeben, da die Verdoppelung von Prim und Terz im vierstimmigen Satz als grell und trocken klingend zu verpönen ist. Terzverdoppelung ist nur dann gut, wenn der Akkord vollständig ist; übrigens verdreifache man lieber den Grundton (Alt gegeben):



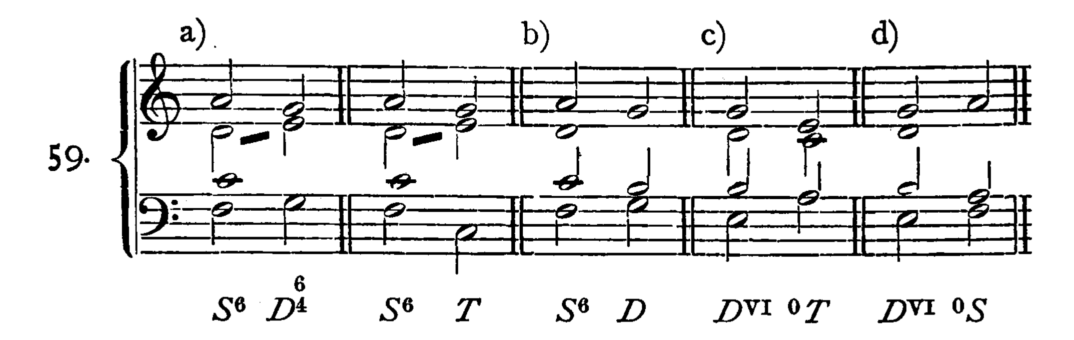
Da die Septime bei der Fortschreitung $D^7 - T$ den Leittonschritt zur Terz der Tonika, jedenfalls aber einen Sekundschritt machen muss, so ist, da andererseits der letzte, abschliessende Akkord für den Bass den Grundton der Tonika erfordert, die Septime als Basston des vorletzten Akkords unmöglich (57c). Folgt dem Septimenakkord nicht die Tonika, sondern vielleicht die Subdominante, so entfällt die Notwendigkeit der Sekundfortschreitung für sie; doch wird dieselbe sich gewöhnlich nachträglich ergeben (57a und



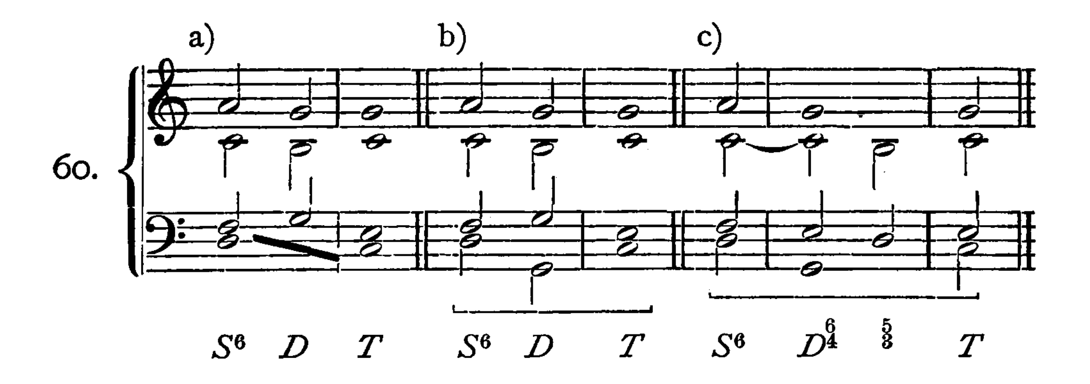
Diese nachträgliche Folge der erwarteten Fortschreitung, die uns noch öfter beschäftigen wird (sie ist bei der Figuration ein massgebender Gesichtspunkt für den guten Fortgang bei wiederholten Sprüngen) erklärt nun auch hinlänglich, weshalb scheinbar die Sexte bei der Durunterdominante und Molloberdominante (S^6 und D^{VI}) und die Unterseptime bei der Mollunterdominante (S^{VII}) scheinbar nicht Sekundfortschreitung verlangen. Nach unsern bisherigen Erfahrungen muss die Sexte neben der Quinte (gleichviel ob in derselben Oktavlage oder nicht) entweder zur Septime weiter zu gehen streben (58a und c) oder aber die Quinte in die Quarte drängen (58b und d), da die Sekunde (S. 62) auseinander strebt:



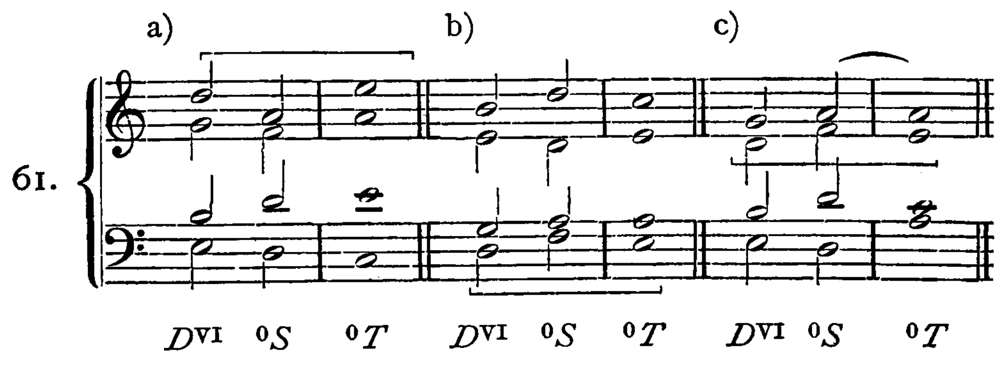
In der That wird eine solche Weiterführung normal erscheinen, wenn die nachfolgende Harmonie den betreffenden Ton enthält:

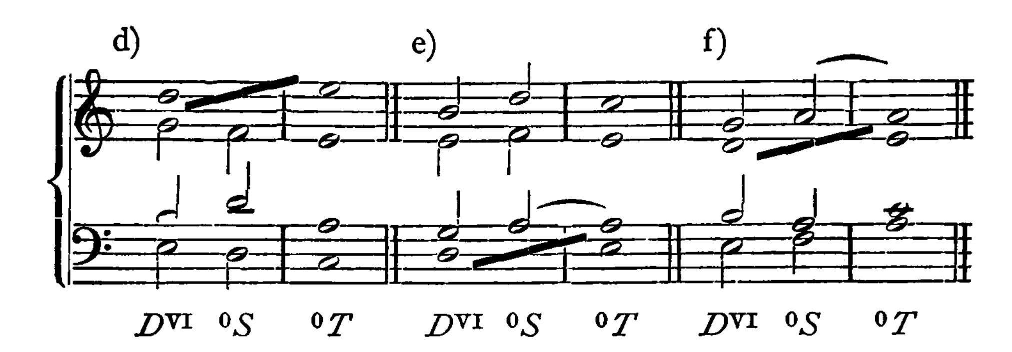


Da nun aber dem Gegenquintklange gewöhnlich der schlichte Quintklang folgt, so werden nicht a) und c) sondern b) und d) die häufigeren Formen der Weiterführung sein, d. h. die dissonante Sexte wird meist liegen bleiben und erst nachträglich Sekundfortschreitung nehmen. Liegt nun aber in der C-dur-Kadenz die Sexte des $\overset{6}{S}$-Akkords, also *d* im Bass und es folgt die Oberdominante, so könnte das *d* liegen bleiben (60a), muss es aber nicht, sondern kann zunächst nach *g* gehen; das erwartete *c* folgt dann erst mit Eintritt der nachfolgenden Tonika (60b); auch kann noch der Quartsextakkord eingeschoben werden (60c):



Auch die Sexte der Molloberdominante kann diese durch Zwischentöne verhüllte Fortschreitung machen (61a—c):





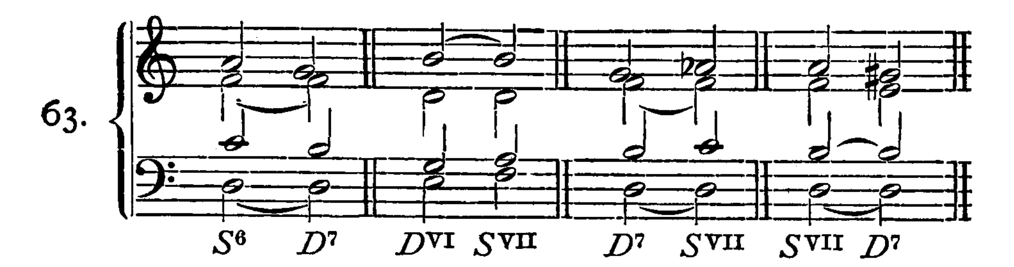
Doch wird meist *d* liegen bleiben (61 d—f). Dagegen unterliegt die Mollseptime durchaus derselben Behandlung wie die Dursexte und die Beispiele 59 a)—b) und 60 a)—b) sind zugleich für diese massgebend, wenn man dem *a* ein ♭ beifügt:



Dass Dursextakkord (S^6) und Mollseptimenakkord (S^{VII}) g e r n g e r a d e d e n d i s s o n a n t e n T o n a l s B a s s t o n n e h m e n soll nicht verschwiegen werden; den Grund dafür wird uns erst die Folge (zweite Dominante) vollständig verständlich machen, wenn wir die Möglichkeiten chromatischer Veränderungen der Harmonien in Betracht ziehen (S^6 ist, sobald die 1 erhöht wird D^7 der D, S^{VII} wird zu derselben Harmonie, sobald III und V erhöht werden; dann aber ist die 6 bezw. VII zur 1 geworden, d. h. natürlicher Basston).

Die Einführung der charakteristischen Dissonanzen in die Dominantharmonien beseitigt für die Mehrzahl der Fälle vollständig die Gefahr fehlerhafter Parallelen (Quinten und Oktaven), da sie den sonst eines gemeinsamen Tones ganz entbehrenden Akkorden deren zwei giebt (6 der S = 5 der D, 7 der D = 1 der S bezw. V der ^0S; VI der ^0D = V der S, VII der S = I der ^0D bezw. 5 der D^+):

63.



Die nun folgenden Aufgaben werden entsprechend dem fünften Musterbeispiel auf vier Systemen ausgearbeitet, nämlich entsprechend den Partituren für Streichquartett mit Violinschlüssel für die beiden Oberstimmen (1. und 2. Violine), Altschlüssel für die dritte Stimme (Bratsche) und Bassschlüssel für die Unterstimme (Violoncell); auch bei dieser Aufgabe halten wir (ohne Rücksicht auf den Umfang der dabei gedachten Instrumente) den Normalumfang der Singstimme fest, wie er bisher bestimmt wurde:

64.



Hierzu ist zunächst bezüglich der Bezifferung zu bemerken, dass die 6 oder 7 (bezw. VI und VII) neben dem Klangzeichen (*T*, *D* etc. oder Klangbuchstaben *c*, *g* etc. oder den ..) einfach den Sext- bezw. Septimenakkord verlangt, dass dagegen die Stellung dieser Zahlen über oder unter dem Zeichen wie bisher den Ton für die Ober- oder Unterstimme verlangt.

Die Erlernung der Tonbedeutung des Systemes mit Altschlüssel ist leicht, wenn man sich vorstellt, dass die zwischen Violin- und Basssystem fehlende Linie für c^1 zur Mittellinie gemacht ist, d. h. die fünf Linien von der *f*-Linie des Basssystems bis zur g^1-Linie des Violinsystems reichen:

65.



Es ist durchaus darauf zu halten, dass die Schüler nicht etwa die Beispiele zunächst auf einem gewöhnlichen Klavier-Doppelsystem mit 𝄞 und 𝄢 die Aufgabe ausarbeiten und sie dann in die verlangte Partiturenform umschreiben, sondern vielmehr auch den Entwurf der Arbeit gleich in der verlangten Form ausführen; nur dann ist es möglich schnell mit Sicherheit von Stufe zu Stufe weiter zu kommen!

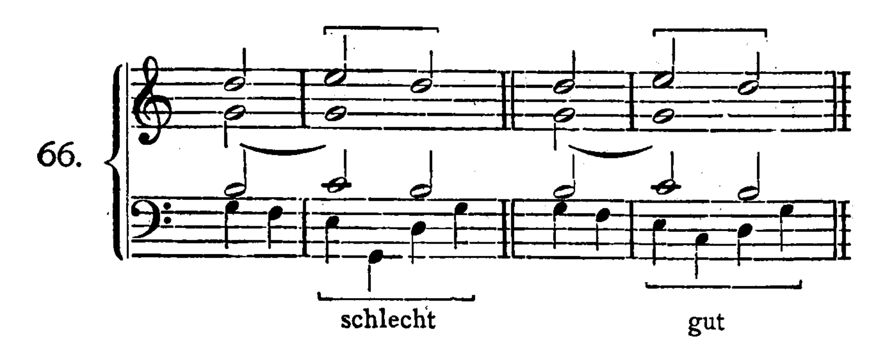
Da die Einführung der charakteristischen Dissonanzen nicht eine Erschwerung sondern eine Erleichterung bedeutet, so dürfen wir mit den nächsten Aufgaben zugleich noch einen weiteren Fortschritt wagen, nämlich die Übung der einfachsten Form der Figuration, die Führung einer der vier Stimmen in halb so langen Werten. Die vorläufig allein zur Anwendung kommenden Mittel sollen sein:

a) Durchgangstöne, d. h. Töne, welche die melodische Lücke zwischen den auf die Bewegungszeiten der übrigen Stimmen fallenden Töne bilden, zu beiden im Sekundverhältnis (kleine oder grosse Sekunde) stehen, also z. B. wenn der nicht figurierte Satz *e* und *g* nacheinander bringen würde, so sind *f* oder *fis* selbstverständlich Durchgangston (*e f g*, *e fis g*). Nur eine Abart der Durchgangstöne sind:

b) Wechselnoten, d. h. die Einschaltung der kleinen oder grossen Ober- oder Untersekunde, wo der nicht figurierte Satz zweimal nacheinander denselben Ton bringt, z. B. ist *h* oder *b* die untere *d* oder *des* die obere Wechselnote für *c* (*c h c*, *c b c*, *c d c*, *c des c*). In Fällen wo weder eine Durchgangs- noch eine Wechselnote eingeführt werden soll (also wo weder eine Terz auszufüllen noch eine Tonrepetition zu beleben ist, bei allen Quart-, Quint-, Sexten- und noch grösseren Schritten) ist

c) die Einschaltung eines nachschlagenden Akkordtones, d. h. der Übergang auf einen andern Ton derselben Harmonie, im Notfall der Sprung in die Oktave oder sogar die Repetition desselben Tones die nächstliegende Auskunft, z. B. kann bei Figuration des C-Dur-Akkordes zwischen *e* und *c'* ein *g* eingeschoben werden.

Die Schwierigkeit der neuen Übungen besteht in der Vermehrung der Gefahren fehlerhafter Parallelführungen; denn es kann nicht nur die eingeschaltete nachschlagende Note effektive Parallelen bringen, die der nicht figurierte Satz nicht hätte, sondern es können auch die auf die Einsatzzeiten der anderen Stimmen fallende Töne Parallelen bilden, die durch den Zwischenton nicht beseitigt werden. Geht z. B. bei $c^+ — g^+$ der Sopran von *e* nach *d* und der Bass *e* nach eingeschalteten *g* nach *d*, so sind das Oktavparallelen schlechtester Art; geht dagegen *e* nach *c* und von da nach *d*, so ist die Fortschreitung *e d* fürs Ohr thatsächlich durch *c d* ersetzt, d. h. eine Oktavenwirkung ist nicht vorhanden:



Wir geben nun ein Musterbeispiel für diese Figurationsübungen, in welchen wir die eingeschalteten Töne durch Zahlen charakterisieren; der Bass sei die zu figurierende Stimme:



(Sechstes Musterbeispiel) NB. Der Schlussakkord wird nicht figuriert.

Der zweite Akkord (D^+) erhält die für seine Bedeutung charakteristische Septime durch die Figuration (*es* als Durchgang zwischen *f* und *des*); dazu ist zu bemerken, dass durch die Figuration nicht nur die 7 solchergestalt zur D^+ hinzukommen darf, wo sie nicht verlangt ist, sondern dass sie auch, wo sie durch die Bezifferung verlangt ist, noch früh genug eintritt, wenn sie der eingeschaltete Wert bringt. Auch die VII bei der Mollunterdominante und die Sexte bei der Durunterdominante und Molloberdominante können stets durch die Figuration gebracht werden, wo sie nicht verlangt sind, und dürfen, wo sie verlangt sind, zunächst fehlen und erst nachträglich auf den Figurationswert hinzukommen. Wird durch .. die Wiederholung einer Harmonie mit dissonanten Zusatztönen verlangt, so ist es nicht nötig, dass auch diese wieder gebracht werden, vielmehr kann, wie oben (67) im dritten Takte bei der Wiederholung des S^{VII} geschehen, der dissonante Ton fallen gelassen werden.

Ein speziell dafür bezeichneter Teil der folgenden Aufgaben soll in dieser Weise interessanter gestellt werden, dass immer

eine Stimme (also entweder die Bassstimme oder die Sopranstimme oder eine der Mittelstimmen) in Werten doppelter Bewegung einhergeht. Eine besonders leichte Variante dieser Aufgabe ist die, die Figuration derart auf alle Stimmen auszudehnen, dass womöglich nur Durchgänge und aushilfsweise Wechselnoten und nur im Notfalle nachschlagende Akkordtöne zur Anwendung kommen, z. B.



68. (Siebentes Musterbeispiel)

Der Schüler bearbeite jedesmal je eine Aufgabe mit Figuration der Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bassstimme und alsdann (also jede fünfte Arbeit) mit verteilter Figuration.

Aufgabe 149—160 (zu figurieren).

149) $^3/_2$: $T\ S^6\ D^7 \mid T\ \underset{3}{..}\ .. \mid {}^0S\ D\ ..^7 \mid T\ ..^6 = S^6\ D^7 \mid T\ ....^7 = D^7 \mid$
$T\ S\ ..^6 \mid D^{6}_{4}\ S\ D \mid T$ (𝅝.).

150) $^2/_4$: $T \mid S^6\ D^7 \mid \underset{3}{T} = S\ D \mid \overset{6}{\underset{..}{4}}\ \overset{5}{3} \mid {=}D\ S\ T \mid \underset{3}{T}\ \underset{5}{D} \mid T\ ..^6 \mid$
$D^{6}_{4}\ {}^{5}_{3} \mid T$ (𝅘𝅥).

151) $^3/_4$: $S^6\ D^7 \mid \underset{3}{T}\ D^7\ T \mid D\ T = D\ S \mid T\ D\ T \mid D\ T\ ..^6 = S^6 \mid$
$D\ \underset{3}{T}\ \underset{5}{D} \mid T\ {}^0S\ \underset{III}{..} \mid D\ \underset{3}{T}\ D \mid T$ (𝅘𝅥).

152) $^3/_8$: $T \mid S^6\ D^7 \mid T\ ..^6 = S^6 \mid D^{6\,+}_{4\ ..} \mid {=}D\ S\ T \mid D^{6\ \ +}_{4\ ..} \mid \underset{3}{T}\ S^6 \mid$ (𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 etc.)
$D^{6}_{4}\ D^7 \mid T$ (𝅘𝅥).

153) $^3/_4$: $T\ S^6 \mid D\ \underset{..}{7}\ T \mid S^6\ .. \mid D^{6\ 5}_{4\ 3}\ T \mid ..^6 = S^6\ D^7 \mid T\ S = T\ S \mid$ (𝅗𝅥 𝅘𝅥 | | 𝅗𝅥 𝅘𝅥)
$..^6\ D\ ..^7 \mid T$ (𝅗𝅥.).

154) 𝄵 : $T \mid D\ S^6 \mid D^{6\ 5}_{4\ 3} \mid T = D\ S \mid D\ T = S \mid D\ T \mid S^6\ D^7 \mid T$ (𝅗𝅥 𝅗𝅥).

155) 𝄵 : ${}^0T \mid S^{VII}\ D \mid {}^0T\ {}^0D \mid ..^{VI}\ S^{VII} \mid D\ ..^7 \mid {}^0T\ \underset{III}{..} \mid$
$S^{VII}\ D^+ \mid {}^0T$ (𝅗𝅥 𝅗𝅥).

156) $^3/_4$: ${}^0T\ D^7\ {}^0T \mid D^{6>\ 5}_{4\ \ \ 3} \mid {}^0T\ \underset{..}{VI} = D^{VI}\ S^{VII} \mid {}^0T\ D \mid {}^0T\ ..^{VII} = S^{VII} \mid$ (𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥)
${}^0T\ {}^0S\ \underset{I}{T} \mid S^{VII}\ D^+ \mid {}^0T$ (𝅗𝅥.).

157) $^2/_4$: ^0T | S^{VII} $\underset{III}{T}$ | $\underset{VII}{S}$ D | ^0T S^{VII} | D^+ .. | ^0T $\underset{I}{..}$ | S^{VII} .. |
(etc. Figuration in Achteln)
$D_4^{6>}$ $^5_3$ | ^0T (♩.).

158) $^3/_2$: ^0T | ^0D S^{VII} D^+ | T $..^{VII}_{=S^{VII}}$ | D $..^7$ ^0T | D^+ .. $^{=^0D}_{^0T}$ |

^0T S^{VII} D | ^0T S^{VII} .. | D .. $\ddot{7}$ | ^0T.

159) ₵ : ^0T ^0S D | ^0T $..^{VII}_{=S^{VII}}$ $D_4^{6>}$ $^5_3$ | ^0T $\underset{..}{3<}$ $^{=D^+}$ ^0T D^+ |

^0T S^{VII} $D_4^{6>}$ $^5_3$ | ^0T (♩).

160) ₵ : ^0T ^0D | ^0S $..^{VII}$ | $D_4^{6>}$ $^5_3$ | $^0T_{=^0D}$ ^0S | ^0T $..^{VII}_{}$ $^{=S^{VII}}$ |

$\underset{III}{T}$ S^{VII} | D^+ ^0S | ^0T (𝅝).

Anmerkung. Ausser dem Ganztonschritt und Gegenquintwechsel sind hier einige weitere Modulationsmittel zu den Tonarten der Dominante zur Anwendung gebracht, vor allem die direkte Umdeutung eines Klanges durch Hinzufügung der für seine neue Bedeutung charakteristischen Dissonanz. So wird in 149, 152 und 153 die $^+$Tonika dadurch zur $^+$Unterdominante umgedeutet, dass sich ihr die für die Unterdominantbedeutung charakteristische Sexte gesellt; in 156 wird die ^{0}Tonika durch Hinzufügung der VI zur Molloberdominante umgedeutet, in 158 und 159 wird die Molltonika durch Hinzufügung der VII zur Mollunterdominant gestempelt. Die Rückgänge (zurück geschehende Modulationen) sind ebenso gemacht, nur in 159 ist ein ganz neues Mittel angewandt, die chromatische Veränderung der Tonikaterz. Dazu die Regel: die Erhöhung der Terz der Molltonika giebt dem durch sie entstehenden Durakkorde Oberdominantbedeutung; die Erniedrigung der Terz der Durtonika giebt dem durch sie entstehenden Mollakkorde Unterdominantbedeutung; kurz, der durch chromatische Veränderung der Terz entstehende Klang erhält die Bedeutung des Seitenwechselklanges (Gegenklanges). Wenn diese Regel auch nicht immer sich bestätigen muss, so giebt sie doch einen wertvollen Fingerzeig und Halt.

Die Aufgaben, welche einen iambischen Rhythmus durchführen (♩ | 𝅗𝅥 , ♪ | ♩) oder einen solchen mit Bewegung in gleichen Werten wechseln lassen, werden in drei Stimmen Note gegen Note

gesetzt; die zu figurierende vierte Stimme bewegt sich dann in den nächstkleinern Werten (für ♩ | 𝅗𝅥 in Achteln, für ♪ | ♩ in Sechzehnteln); nur dem punktierten Rhythmus ♪ | ♩. soll die Bewegung in Achteln gegenübergestellt werden. Nun giebt es aber bei solchen Aufgaben mehr als einen Zwischenton einzuschieben, ohne doch aus den Grenzen der bisher hergegebenen Mittel herauszutreten. Folgende Fingerzeige werden dafür vorläufig genügen:



d. h. es wird eine Heranziehung der Wechselnoten beider Seiten nicht zu umgehen sein und auch Oktavensprünge werden öfter helfen müssen.

Aufgabe 161—172 (nicht zu figurieren).

(Die tonalen Funktionen sind wie bisher bei der Ausarbeitung beizufügen.)



161—163 (Oberstimme [I. Violine]).



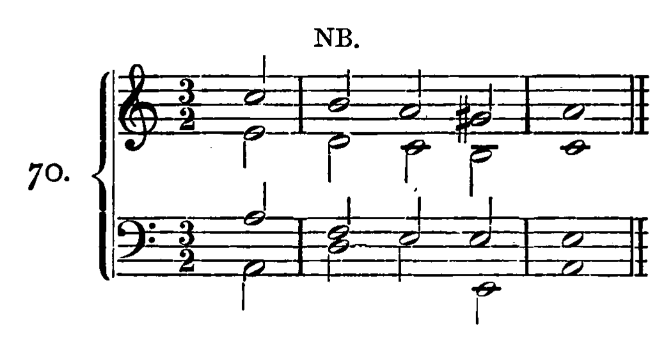

163.
as des6 es7 as+ 6 5 .. as des6 .. + as +
des + .. as + .. es 6 4 5 3 +
164—166 (2. Stimme gegeben [2. Violine]).
164.
o hVII 7 o hVII .. fis fis 0fis .. + h .. VII fis ..7
0fis hVII VIII I hVII fis7 0fis
165.
+ .. d6 e + h7 e .. d + a d6 e 6 4 ..7 a
166.
0g g7 0g 3 .. o 0d gVII d 0d d7 0d 7
III 5 V d c ..VII o
167—169 (3. Stimme gegeben [Bratsche]).
167.
d 6 5 ..7 d .. a .. d .. g6 a + g
6 4 5 3 ..7 d

168.


o 7 °gis VII .. gis dis⁷ .. gis °gis gis
VII
°gis °fis .. cis ..⁷ °cis gis VII gis °gis
VII 3
169.
e a h e .. + h e .. h e + ..⁶ e
+ 6 5 6 4 5 3 7 e
170—172 (Unterstimme gegeben [Cello]).
170.
°d .. °g o g^VII + 7 °d d d g °g °d °g 7 °d
III
171.
6 f⁷ b es⁶ f⁷ .. 6 f es⁶ 7
+ b⁷ es 6 7
172.
°dis dis⁷ °dis .. + gis^VII 7 .. °dis cis^VII
7 °gis gis^VII + 7 °dis

§ 8. Die Terzseptakkorde und die Parallelklänge.

Wenn schon im einfachen dreitönigen konsonanten Klange gelegentlich ein Ton fehlen kann (wofür sich im Durakkord die 5, im Mollakkord die I als besonders geeignet erwies), so wird das natürlich in erhöhtem Masse der Fall sein, wenn dem Klange ein vierter (dissonanter) Ton zugesetzt ist. Die Auslassung der Quinte im Durseptimenakkord lernten wir daher bereits S. 63 als gewöhnliches Mittel kennen, die abschliessende Tonika vollständig zu erhalten. Die Auslassung der Prim im Mollseptimenakkord ist nun aber ebensogut zulässig:



Die drei übrig bleibenden Töne des Mollseptimenakkordes ergeben dann das unter dem Namen des „verminderten Dreiklanges“ bekannte Gebilde, der früher in der Harmonielehre viele Skrupel und Unklarheit verursacht hat, weil man es im blinden Schematismus neben den Dur- und Mollakkord als Drittes stellte, da man alle in übereinander gestellten Terzen darstellbare Akkorde als prinzipiell bedeutsame ansehen zu müssen glaubte. Da wir das Prinzip des Terzenaufbaues überhaupt nicht der Akkordlehre zu Grunde gelegt haben (*c e g* erscheint uns nicht als Verbindung zweier verschieden grossen Terzen *c e* und *e g*, sondern als Verbindung einer [grossen] Terz *c e* und einer [reinen] Quint *c g*), so erscheint uns *h d f* (S^{VII} ohne Prim) nicht mit *c e g* und *a c e* vergleichbar, sondern vielmehr mit *g h f* (D^7 ohne 5) sofern beide Bildungen durch Auslassung des entbehrlichsten Tones im Septimenakkord entstehen. Nur scheinbar gleich ist dem Mollseptimenakkord ohne Prim (I) der Durseptimenakkord ohne Prim (1) z. B. *h d f* als D^7 von C-dur mit Auslassung des Haupttones. Wir wollen die Auslassung der Prim durch Durchstreichen des Buchstaben ausdrücken und die Septimenakkorde mit ausgelassener Prim T e r z s e p t a k k o r d e nennen; dann ist also *h d f* entweder = $\not{g}$ *h d f* (= $\not{g}^7$) also in C-dur und C-moll Terzseptakkord der Dominante = $\not{D}^7$, oder = *h d f* $\not{a}$ (= $\not{a}^{VII}$), also in A-moll oder A-dur Terzseptakkord der °Subdominante = $\not{S}^{VII}$. Trotz der völlig gleichen (korrespondierenden) Chiffer sind beide sehr ungleichwertig; denn die Auslassung der Prim im Durseptimenakkord ist Auslassung des Grundtones, des am besten zu verdoppelnden Tones, also des unentbehrlichsten Tones, korrekter Weise also nur der Auslassung der V (die ja Grundton ist) im Mollseptimenakkord

vergleichbar (Auslassung von *f* in c^{VII}: *d* .. *as c*); beide Bildungen sind wohl nur im dreistimmigen Satze häufiger, ohne dass sich der Mangel des Grundtones empfindlich bemerkbar machte:



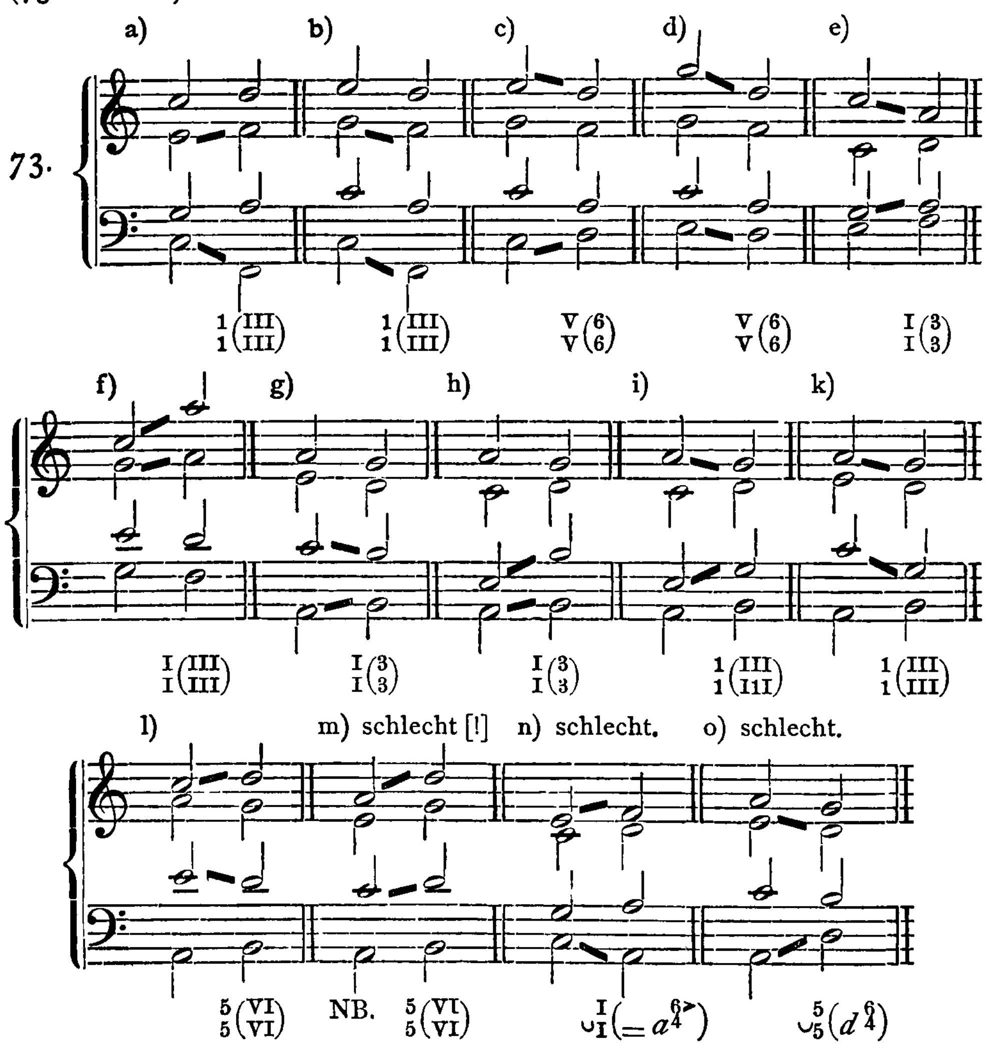
Immerhin ist die Einführung des $D\!\!\!/^{7}$ gelegentlich auch im vierstimmigen Satz möglich, nämlich besonders dann, wenn die Verdoppelung der 5 durch Sekundfortschreitungen erreichbar ist:



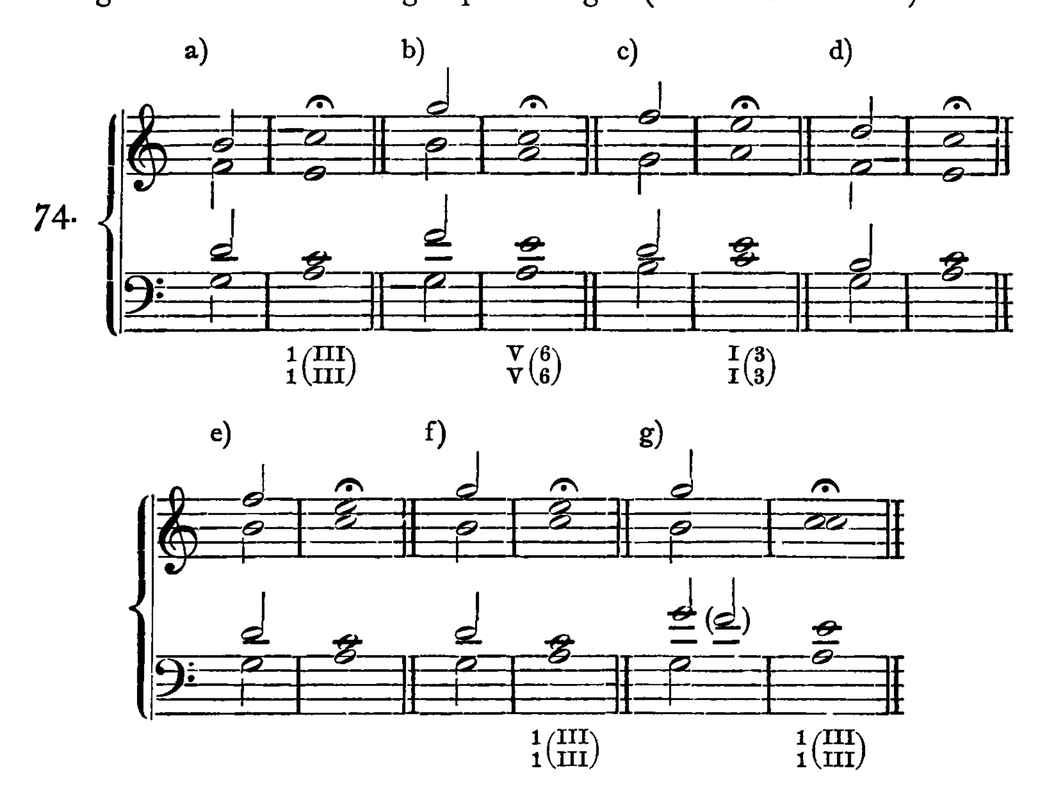
Die Quinte ist ja im Terzseptakkord der einzig verdoppelungsfähige Ton (die Terz [Leitton] und Septime dürfen bekanntlich nicht verdoppelt werden).

Ein anderes Bild ergiebt die Auslassung der Quinte in den Sextakkorden, zunächst in den bisher allein in Betrachtung gezogenen, durch die Hinzufügung der charakteristischen Dissonanz entstehenden Sextakkorden der Gegenquintklänge (S^{6} und D^{VI}); bei diesen entsteht nämlich durch Auslassung der, wie wir sehen, sehr gut neben der Sexte möglichen Quinte scheinbar ein Klang gegenteiligen Klanggeschlechts, d. h. $S^{6}_{\not 5}$ (das Durchstreichen der 5 bedeutet deren Auslassung) ergiebt scheinbar einen Mollakkord (in C-dur *f a* ~~*c*~~ *d* scheinbar = ⁰*a*) und $D^{\mathrm{VI}}_{\not \mathrm{V}}$ einen Durakkord (in A-moll *d* ~~*e*~~ *g h* scheinbar = g^{+}). Wir lernen damit eine neue Kategorie und zwar eine besonders wichtige von Dissonanzen im Gewande der Konsonanz (Scheinkonsonanzen) kennen. Da der Scheinklang (das ⁰*a* als $f^{6}_{\not 5}$ und das g^{+} als $h^{\mathrm{VI}}_{\not \mathrm{V}}$) zum Hauptklange im Verhältnis des schlichten Terzwechsels steht (*a* ist schlichte Terz für f^{+}, *g* schlichte Terz für ⁰*h*) oder was dasselbe ist, in dem Verhältnis, in welchen die Toniken von Paralleltonarten stehen (F-dur und D-moll, E-moll und G-dur sind sogenannte Paralleltonarten), so wollen wir ihn den Parallelklang derselben nennen und in der die Funktionen der Harmonie aufweisenden Chiffrierung das Verhältnis durch ein *p* beim *S* bezw. ⁰*D* ausdrücken. Es ist also *Sp* der durch Auslassung der Quinte im Dur-Subdominantsextakkord ($S^{6}_{\not 5}$) entstehende Schein-Mollakkord; und ebenso ist ⁰*Dp* der durch Auslassung der Quinte im Moll-Dominantsextakkord ($D^{\mathrm{VI}}_{\not \mathrm{V}}$) entstehende Schein-Durakkord. Die Parallelklänge eröffnen

uns für den Satz insofern ganz neue Perspektiven, als sie eine doppelte Art der Behandlung zulassen, nämlich entweder im Sinne der durch sie vertretenen Koppelharmonien oder aber mit Verstärkung des Scheines als wirklich konsonante Harmonien; d. h. *Sp* gestattet sowohl (73a) die Verdoppelung des Grundtones der Subdominante (der doch Terz der Scheinharmonie ist) und zwar sogar in Parallelbewegung (73b), als auch (73c) die Verdoppelung des Grundtones des Parallelklanges (der doch eigentlich Sexte der Subdominante, also eigentlich Dissonanz ist) ebenfalls auch in Parallelbewegung (73d), ja auch die der I des Parallelklanges, die doch Terz der Subdominante ist (73e und f), und ebenso ist in ${}^{0}Dp$ sowohl die Verdoppelung der Prim (I) der ${}^{0}D$ (73g und h) als die Verdoppelung des Grundtones oder der Quinte des Parallelklanges (73i bis l) zulässig (erstere [!] auch in Parallelbewegung (73k)). Nur in einem sind die Parallelklänge empfindlich: das sprungweise Auftreten der I bezw. 5 des Parallelklanges im Bass ergiebt die uns bereits bekannte nicht gewollte Quartsextwirkung, ist daher zu meiden (73n und o):



Die sich uns hier offenbarende Möglichkeit der Stellvertretung eines Hauptklanges der Tonart durch seinen Parallelklang ist aber nicht auf den Gegenquintklang beschränkt, sondern auch für die anderen, zunächst auch für die Tonika selbst und den schlichten Quintklang möglich. Freilich ist ihre Motivierung da eine andere, da es für die Tonika eine charakteristische Dissonanz nicht geben kann (weil das Charakteristikum der Tonika vielmehr die absolute Konsonanz ist) und der schlichte Quintklang mit seiner charakteristischen Dissonanz (7, VII) keine scheinkonsonanten Bildungen ergeben kann (da die 7 [VII] nicht nur gegen die 1 [I] sondern auch gegen die 3 [III] absolut dissoniert). Halten wir zunächst an dem Begriff „Stellvertretung“ fest, so ist eine solche für den Parallelklang der Tonika vor allem beim sogenannten Trugschluss zu konstatieren, dessen Definition am besten dahin gegeben wird, dass er ein wirklicher Schluss ist, aber gestört durch einen dissonanten Ton und dass er die Tonika durch eine Scheinkonsonanz ersetzt; drei Stimmen machen ihre regelmässige Fortschreitung vom schlichten Quintklang zurück zur Tonika und die vierte (in Dur zunächst regelmässig der Bass) macht anstatt des Quint- oder Quartschrittes von Grundton zu Grundton vielmehr einen Sekundschritt aufwärts vom Grundtone des schlichten Quintklanges zur Terz des Gegenquintklanges (Sexte der Tonika):



Die Setzweise bei a) mit ihren Versetzungen der drei Oberstimmen gegen einander — bei d) und e) — ist die eigentlich normale vierstimmige Form des Dur-Trugschlusses; dieselbe setzt aber die Vollständigkeit des Dominantseptimenakkordes oder doch des

Dominantakkordes (vgl. f) nicht notwendig voraus, d. h. die Quinte der Dominant kann auch fehlen (vgl. g). Die Verdoppelung der Terz des Parallelklanges (die aber Grundton der eigentlichen Harmonie ist, also nur Schein-Terzverdoppelung) ist für den Trugschluss geradezu charakteristisch, und die ebenfalls zulässige Setzweise bei b) (mit Verdoppelung des Grundtones [V] des Parallelklanges) oder c) (Verdoppelung der I des Parallelklanges) sind immerhin nur seltene Ausnahmen.

Der Parallelklang der Tonika ist aber nicht nur am Ende der Kadenz möglich (wo er die abschliessende Kraft der Tonika durch Dissonanz aufhebt und somit eine neue Kadenzbildung anregt), sondern ebenso zu Anfang der Kadenz, im Übergang von der Tonika zur Subdominante (in beiden Fällen ist die an Stelle der Tonikaquinte tretende Sexte als Terz der Subdominante zu verstehen und wirkt dem entsprechend). Der Parallelklang nach dem Hauptklang auftretend bedeutet daher überall eine Anticipation (Vorausnahme) eines Elementes der logischer Weise folgenden Harmonie. Es ist nämlich

in: *T*—*Tp* der neu hinzutretende Ton Terz der *S*
in: *S*—*Sp* „ „ „ „ Quint der *D*

und ganz entsprechend liegen die Verhältnisse in der Molltonart; es ist da nämlich

in: ^0T—^0Tp der neu hinzutretende Ton Terz der ^0D
in: ^0D—^0Dp „ „ „ „ Quint (V) der ^0S.

Und so können schliesslich auch die Parallelklänge der *D* in Dur und der ^0S in Moll auftreten und müssen entsprechend definiert werden als Anticipationen der Terz der abschliessenden Tonika; d. h. es ist

in: *D*—*Dp* der neu hinzutretende Ton Terz der *T*
und in: ^0S—^0Sp „ „ „ „ Terz der ^0T.

Die Einführung der Parallelklänge bedeutet daher eine sehr beträchtliche Bereicherung der Mittel der Kadenzbildung und eine feinere Untergliederung derselben.

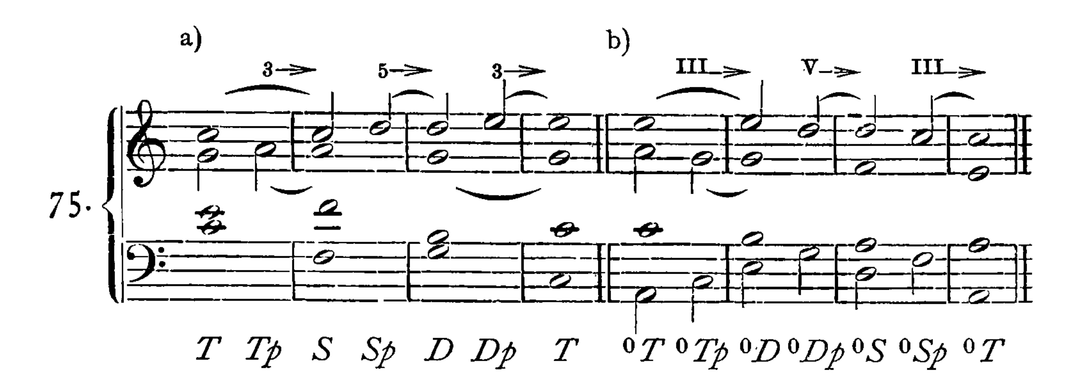
Es tritt nämlich in der Kadenz der reinen Durtonart

zwischen *T* und *S* : *Tp*
„ *S* „ *D* : *Sp*
„ *D* „ *T* : *Dp*

und in der Kadenz der reinen Molltonart

zwischen ^0T und ^0D : ^0Tp
„ ^0D „ ^0S : ^0Dp
„ ^0S „ ^0T : ^0Sp

wodurch wir folgende zwei ebenfalls als normal zu bezeichnende Kadenzen erhalten:

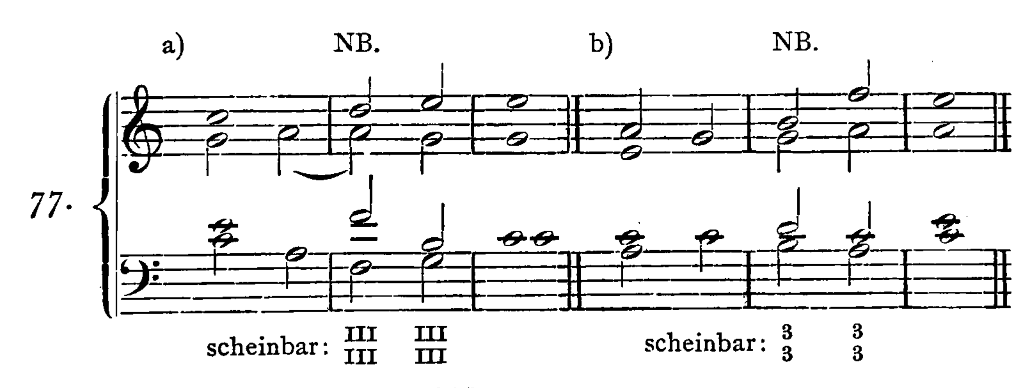


Die Verbindung der Parallelklänge mit den Hauptklängen, deren Nebenharmonien sie sind, macht keinerlei Schwierigkeiten, da die beiden Klänge je zwei Töne gemeinsam haben; es ist ebenso leicht möglich, die Verdoppelung der Prim des Hauptklanges beizubehalten (wie in 75a geschehen), als den Grundton des Parallelklanges zu verdoppeln (wie bei 75b), letzteres für Moll vorzuziehen, weil da die Verdoppelung der Prim nicht Grundtonverdoppelung ist (76a):



Ebenso wäre die fortgesetzte Quintverdoppelung der Hauptklänge der Durkadenz (76b) nicht glücklich, doch auch nicht unmöglich.

Die Verbindung der Parallelklänge untereinander (*Tp—Sp*, *Dp—Tp*, *Sp—Dp* bezw. °*Tp*—°*Dp*, °*Sp*—°*Tp*, °*Dp*—°*Sp*) entspricht durchaus der Verbindung der Hauptklänge der Paralleltonart, doch mit dem Unterschied, dass hier gute Schein-Terzverdoppelungen anstatt schlechter wirklicher Terzverdoppelungen dort treten:

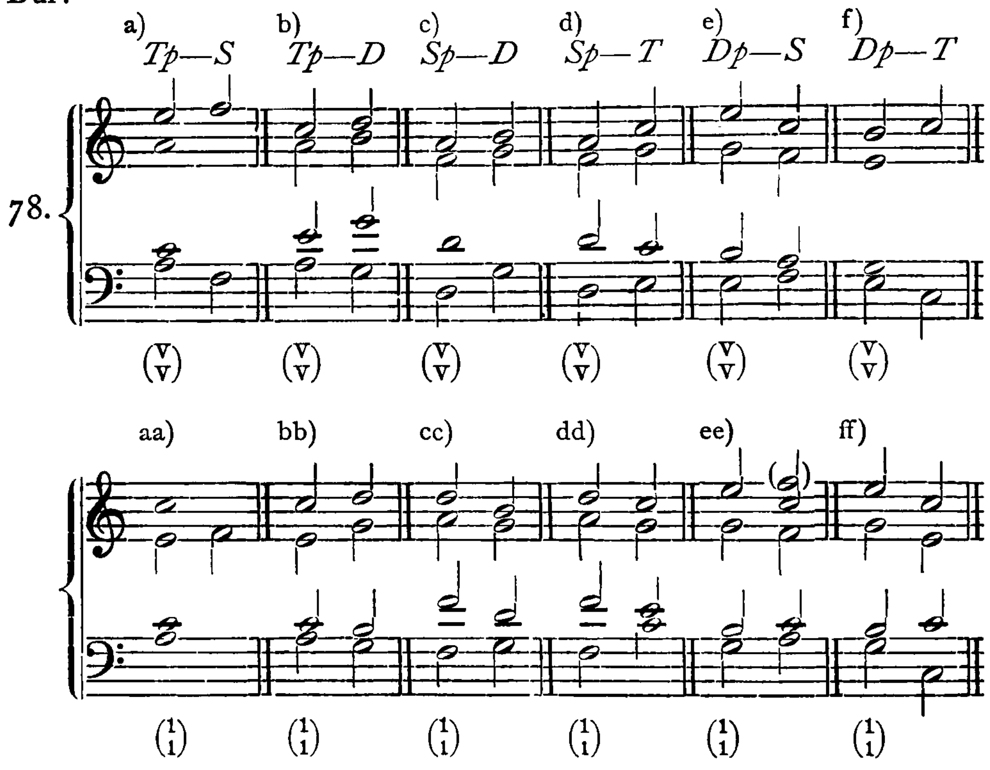


Die sonst so verpönte Leittonverdoppelung erscheint hier (bei NB.) statthaft; immerhin empfiehlt sich jedoch im allgemeinen für die Folge mehrerer Parallelklänge die Setzweise der Tonart anderen Geschlechts, welche einen eigenartigen Reiz dadurch hat, dass die abnorme Folge der Dominanten hier gerechtfertigt und natürlich erscheint:

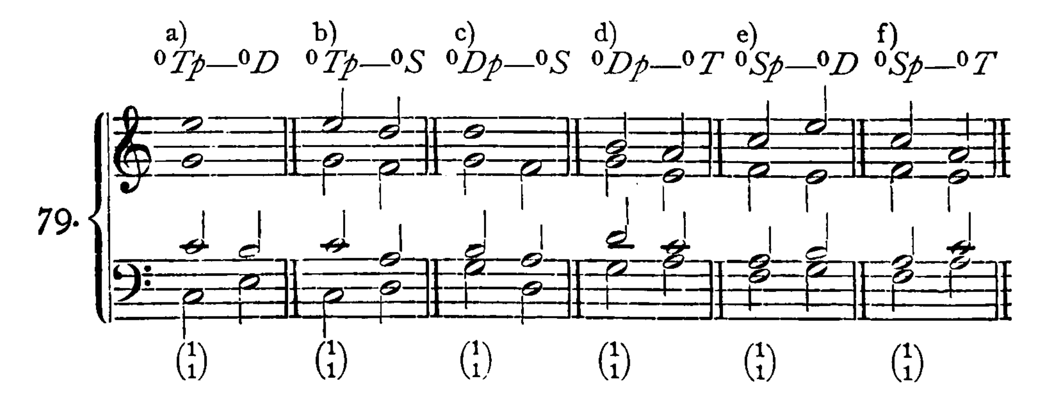
77a) *T Tp* | *Sp Dp* | *T*
(= ⁰*T* | ⁰*S* ⁰*D*)

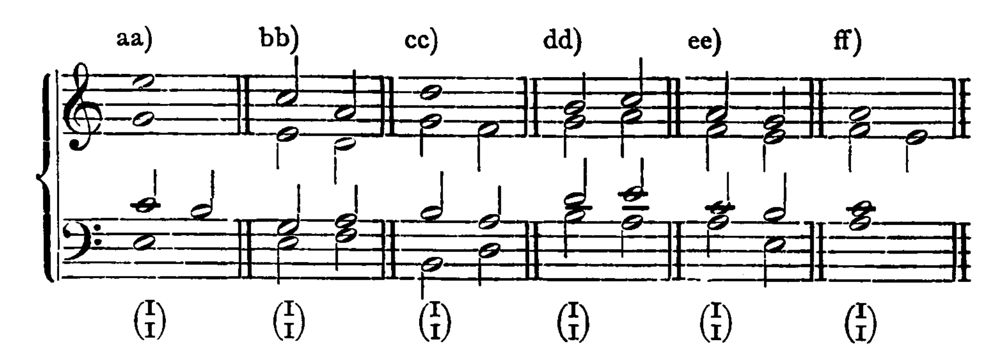
77b) ⁰*T* ⁰*Tp* | ⁰*Dp* ⁰*Sp* | ⁰*T*
(= ⁺*T* | *D*⁺ ⁺*S*)

Einige neue Harmoniefolgen ergiebt die Verbindung jedes Parallelklangs mit den beiden andern Hauptklängen, nämlich für Dur:

78.


und für Moll:

79.




Hier sind in 78a—f und 79a—f die Parallelklänge mit Verdoppelung ihrer Grundtöne gesetzt, in 78aa—ff und 79aa—ff dagegen mit Verdoppelung ihrer Primen, welches letztere natürlich bei 78aa—ff ein durchschnittlich bequemeres Resultat ergiebt als bei 79aa—ff, weil die Verdoppelung der Mollprim nicht Grundtonverdoppelung ist. Die dabei sich ergebenden uns neuen Harmonieschritte sind:

der Leittonwechsel (78a und aa, 78f und ff, 79a und aa, 79f und ff),

der Kleinterzwechsel (78b und bb, 78d und dd, 79b und bb, 79d und dd),

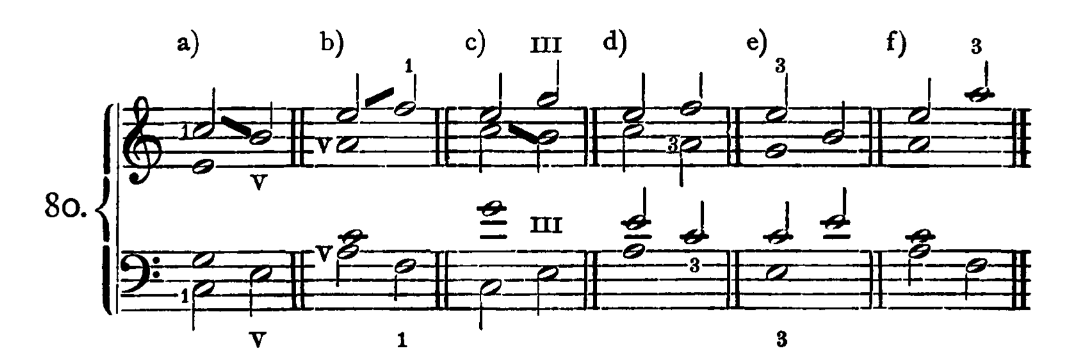
der Ganztonwechsel (78c und cc, 79c und cc),

der Tritonuswechsel (78e und ee, 79e und ee).

Da es sich bei allen um Verbindung eines Parallelklangs mit einem Hauptklange handelt, so sind sämtliche Schritte natürlich solche mit wechselndem Klanggeschlecht (daher -Wechsel) und zwar durchweg schlichte.

Die Satzbedingungen dieser Schritte sind im einzelnen folgende:

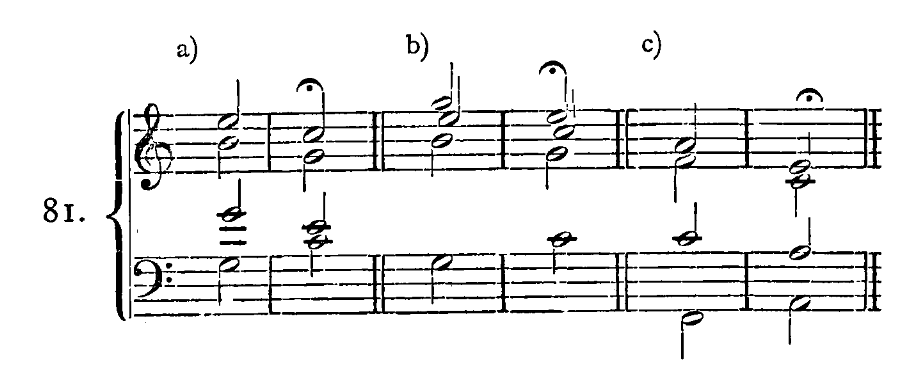
a) Leittonwechsel (*T—Dp*, *S—Tp*; ${}^0T$—${}^0Sp$, ${}^0D$—${}^0Tp$), d. h. der Schritt von einem Klange zum Wechselklange seines schlichten Leittones (= der schlichten Terz seiner schlichten Quint) verbindet Klänge, die zwei Töne gemeinsam haben, im übrigen den Leittonschritt von Hauptton zu Hauptton aufweisen und ohne Gefahr die Verdoppelung der beiden Grundtöne zulassen (80a—b):



Ausnahmsweise Führungen (vgl. 80c—f) sind in grösserer Zahl möglich und stossen nirgends auf verpönte Schritte. Eine eigentümliche Bedeutung hat der Leittonwechsel als Schlussschritt anstatt

des retrograden schlichten Quintschrittes $Dp—T$ bzw. $^0Sp—^0T$ anstatt $D—T$ und $^0S—^0T$. Da der gemeinsamen Mittel zu viele sind, wird der schlussbildende retrograde Leittonwechsel der Durtonart gewöhnlich so gesetzt, dass alle Stimmen springen (bei Schubert besonders beliebt, vgl. 81 a—b):

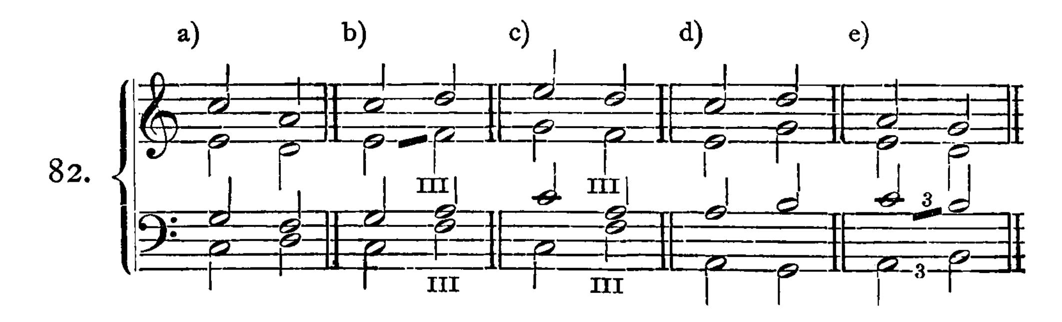
81.



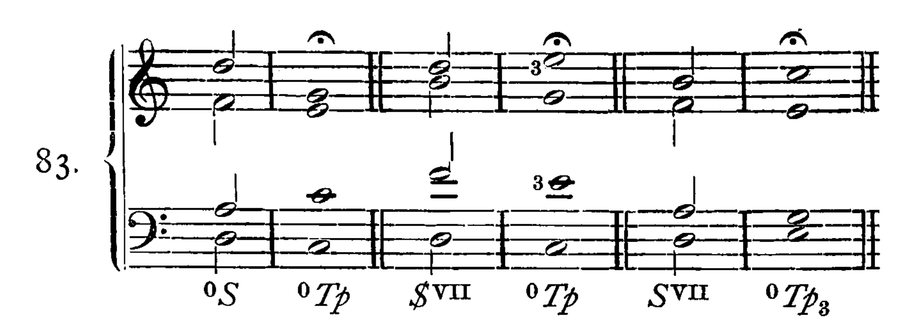
Dass er auch für Moll ganz ähnlich (doch nur mit Verdoppelung des Scheingrundtones) möglich ist, sehe man bei 81 c.

b) Der Kleinterzwechsel ($T—Sp$, $D—Tp$; $^0T—^0Dp$, $^0S—^0Tp$), der Schritt zum Wechselklange der schlichten kleinen Terz, d. h. zum Wechselklange der schlichten Terz der Gegenquint (!, also eigentlich das Fortschreiten vom Quintklange zum Terzwechselklange eines dritten Klanges) verbindet Klänge, die keinen Ton gemeinsam haben und daher Gefahren der Quinten- und Oktavenparallelen aufweisen, denen aber leicht zu begegnen ist, allerdings nur wenn man entweder auf den möglichen Leittonschritt verzichtet, oder aber im Parallelklange die Terz verdoppelt:

82.



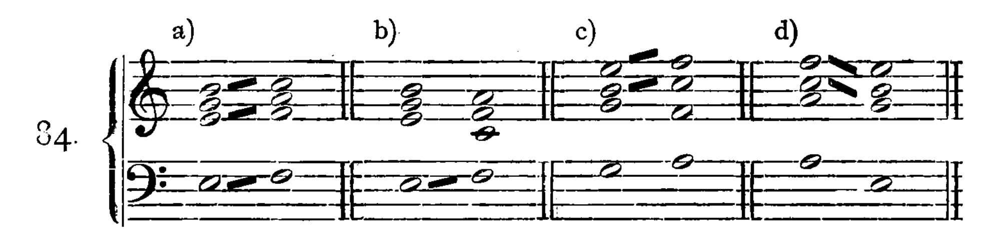
Der Schritt findet sich ebenfalls in zwei ganz verschiedenen Bedeutungen, einmal zu Anfang der Kadenz, als Übergang von der Tonika zur Subdominante, die durch ihren Parallelklang ersetzt ist, und das zweite Mal (retrograd) am Ende der Kadenz, mit Ersetzung der Tonika durch ihren Parallelklang als Trugschlussformel, die wir oben (S. 80) ausführlicher besprochen. Das Äquivalent des gemeinen Durtrugschlusses auf dem Gebiet der Mollharmonik ist daher (mit oder ohne Septime bei der ^0S):



Eine andere dem gemischten Moll (mit Duroberdominante) eigentümliche Trugschlussformel werden wir weiterhin kennen lernen.

c) Der Ganztonwechsel (*Sp*—*D* und ^0Dp—^0S) verbindet den Parallelklang des Gegenquintklangs mit dem schlichten Quintklange, hat daher ganz die Bedeutung des Ganztonschritts ohne dessen Gefahren, seine Bedeutung für die Modulation ist eine hervorragende; wir werden auf ihn zurückzukommen haben, wenn wir die chromatische Veränderung der Terz des schlichten Quintklanges zu erörtern haben (dorische Sexte und phrygische Terz).

d) Der Tritonuswechsel, bei welchem der Abstand der Haupttöne von einander eine übermässige Quart beträgt, d. h. das komplizierteste aller Verhältnisse der diatonischen Skala (*f* . . [*c* . . *g*] . . *h* bzw. *h* . . [*e* . . *a*] . . *f*, also Wechselklang der Terz der zweiten Quint) bietet für den Satz einige Schwierigkeiten (Oktaven- und Quintengefahr, Tritonus 84a):



denen jedoch zu begegnen ist (84b—d).

Durch Einführung der Parallelklänge gestalten sich nun unsere ferneren Arbeiten sehr mannigfaltig, zumal wir auch die Figuration nicht aus dem Auge verlieren dürfen. Die Mittel der Modulation erscheinen ebenfalls ganz wesentlich bereichert; zu den bisher allein gemachten Wendungen zur (gleichgeschlechtigen) Ober- und Unterdominanttonart fügen wir nun die durch die Parallelklänge leicht gemachte zur Paralleltonart. Vergleichen wir die um die Parallelklänge erweiterte Kadenz der Durtonart mit der sich auf die Hauptklänge beschränkenden Molltonart, z. B. C-dur und A-moll:

$$(T — Tp — S — Sp — D — Dp — T)$$
$$c^+ — {}^0e — f^+ — {}^0a — g^+ — {}^0h — c^+$$

$${}^0e — {}^0h — {}^0a — {}^0e$$
$$({}^0T — {}^0D — {}^0S — {}^0T)$$

und umgekehrt die um die Parallelklänge bereicherte Kadenz der Molltonart mit der sich auf die Hauptklänge beschränkenden der Durtonart (dieselben Tonarten):

$$\begin{array}{c}({}^{0}T - {}^{0}Tp - {}^{0}D - {}^{0}Dp - {}^{0}S - {}^{0}Sp - {}^{0}T) \\ {}^{0}e - c^{+} - {}^{0}h - g^{+} - {}^{0}a - f^{+} - {}^{0}e \\ \\ c^{+} - f^{+} - g^{+} - c^{+} \\ (T - S - D - T)\end{array}$$

so fällt zunächst die umgekehrte Ordnung der beiden Dominantparallelen gegenüber den gleichlautenden Dominanten auf; dieselbe wird sich für die Bewerkstelligung des Übergangs aus der einen Kadenz in die andere ausbeuten lassen, z. B.:

$$\begin{array}{l} c^{+} - {}^{0}e - {}^{0}h - {}^{0}a - {}^{0}e \\ T - Tp \\ \quad = {}^{0}T - {}^{0}D - {}^{0}S - {}^{0}T \end{array}$$

oder:

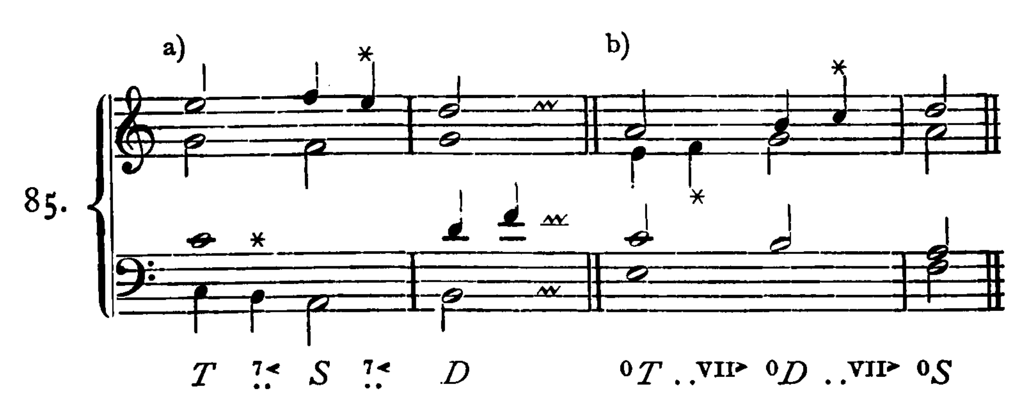
$$\begin{array}{l} {}^{0}e - c^{+} - f^{+} - g^{+} - c^{+} \\ {}^{0}T - {}^{0}Tp \\ \quad = T - S - D - T \end{array}$$

Nun giebt es aber noch eine andere Möglichkeit der Ableitung der Mollakkorde von Durakkorden, deren wir bis jetzt noch nicht gedacht haben, nämlich mit (figurativer) Ersetzung der Prim durch die kleine Gegensekunde:

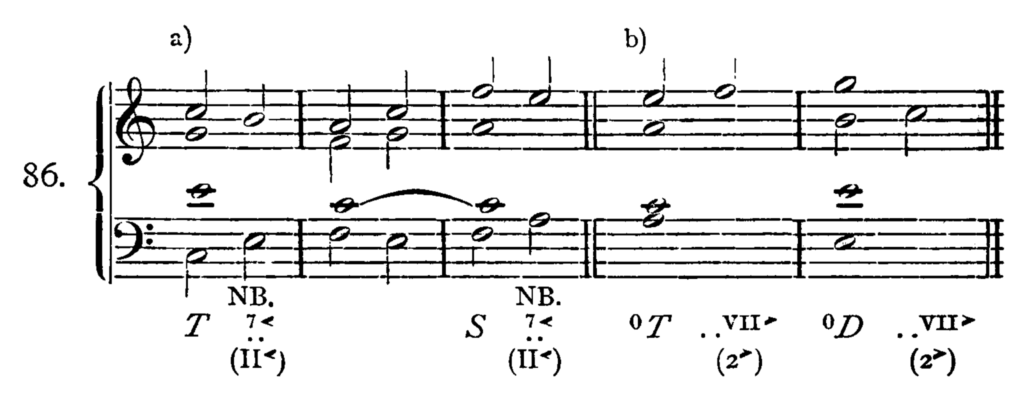
In C-dur ist: ${}^{+}T^{\mathrm{II}<} = h\,[c]\,e\,g$, also scheinbar identisch mit Dp
${}^{+}S^{\mathrm{II}<} = e\,[f]\,a\,c$, „ „ „ „ Tp

in A-moll: ${}^{0}T^{2>} = a\,c\,[e]\,f$, also scheinbar identisch mit ${}^{0}Sp$
${}^{0}D^{2>} = e\,g\,[h]\,c$, „ „ „ „ ${}^{0}Tp$.

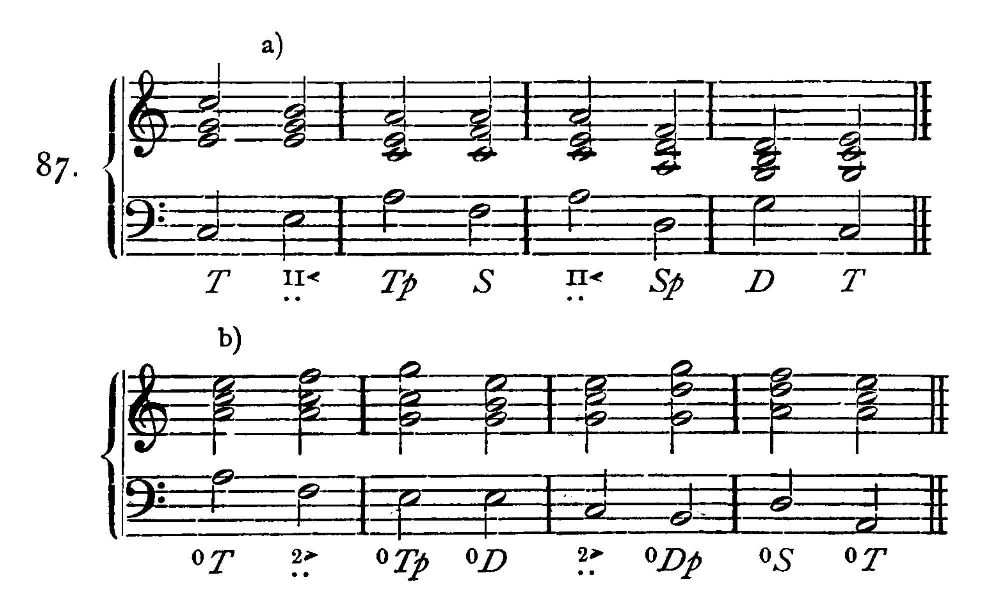
Diese Bildungen entstehen in der einfachsten Weise durch die schlichteste Figuration der Harmonien mittels Durchgangs- oder Wechselnoten und zwar zunächst sogar in der komplizierteren Gestalt viertöniger Akkorde (grosser Septimenakkorde), z. B.:



Bei langsamerer Bewegung wird sich aber in Dur gern zur Beseitigung der scharfen Dissonanz der grossen Septime oder kleinen Sekunde noch eine zweite Stimme fortbewegen, nämlich diejenige, welche den verdoppelten Grundton hatte und in Moll wird überhaupt die hier (85 b) gegebene Verdoppelung der Prim seltener sein als die Verdoppelung des Grundtones (V); in beiden Fällen entstehen dann wieder scheinkonsonante Akkorde, die wir doch nicht ohne weiteres mit den Parallelklängen identifizieren dürfen:



Die durch die kleine Gegensekunde (grosse Septime) entstehende scheinkonsonante Nebenform der Tonika ($\not T^{7<}$; $\not T^{VII>}$ bezw. $^{+}T^{II<}$, $^{0}T^{2>}$) bildet also ein natürliches Zwischenglied zwischen Tonika und Gegenquintklang, also eine neue Bereicherung der Kadenz und auch die ebenso entstehende Nebenform des Gegenquintklangs ($\not S^{7<}$, $\not D^{VII>}$ oder, was dasselbe ist, $^{+}S^{II<}$, $^{0}D^{2>}$) erscheint nicht genau an derselben Stelle wie der Parallelklang der Tonika (zwischen Tonika und Gegenquintklang), sondern vielmehr nach der reinen Form des Gegenquintklangs:



Wir wollen solche Scheinkonsonanzen Leittonwechselklänge nennen. Die direkt auf die Tonika und den Gegenquintklang

(noch vor deren Parallelklängen) folgenden Leittonwechselklänge geben neue Modulationsmittel an die Hand:

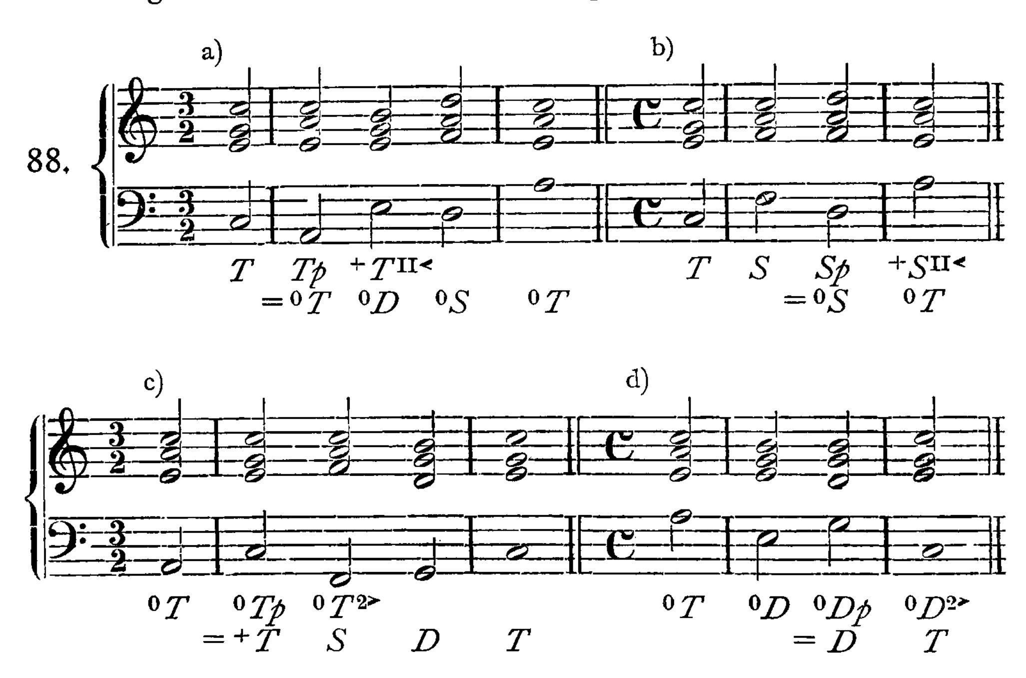
bereicherte Durkadenz: (T $\overset{\text{II}<}{..}$ Tp S $\overset{\text{II}<}{..}$ Sp D Dp T)
c^+ ${}^0h$ ${}^0e$ f^+ ${}^0e$ ${}^0a$ g^+ ${}^0h$ c^+

einfache Mollkadenz: ${}^0e$ ${}^0h$ ${}^0a$ ${}^0e$
(${}^0T$ ${}^0D$ ${}^0S$ ${}^0T$)

bereicherte Mollkadenz: (${}^0T$ $\overset{2>}{..}$ ${}^0Tp$ ${}^0D$ $\overset{2>}{..}$ ${}^0Dp$ ${}^0S$ ${}^0Sp$ ${}^0T$)
${}^0e$ f^+ c^+ ${}^0h$ c^+ g^+ ${}^0a$ f^+ ${}^0e$

einfache Durkadenz: c^+ f^+ g^+ c^+
(T S D T)

d. h. hier haben wir wieder zwei Folgen, die in der Kadenz der Paralleltonart umgekehrt normal sind, können daher durch die Vertauschung sofort eine Modulation anregen:



Die nächsten Aufgaben, die zur Figuration bestimmt sind, mögen nun auch die Kenntnis des Tenorschlüssels anbahnen und zu dem Behufe ebenfalls noch als für Streichquartett geschrieben betrachtet werden, aber mit Notierung der Violoncellstimme im Tenorschlüssel; nur wo mehr als eine Hilfslinie in der Tiefe nötig wird, greife man aushilfsweise zum Bassschlüssel. Der Tenorschlüssel ist wie der Altschlüssel ein c′-Schlüssel, die Linie, welcher er vorgezeichnet wird (die zweite von oben) hat die Tonbedeutung des eingestrichenen c:



Der Schüler präge sich die Tonbedeutung dieser drei Noten fest ein, so wird er leicht auch mit diesem Schlüssel vertraut werden. Im übrigen verweisen wir ihn auf das achte Musterbeispiel. Die Figuration beschränke sich noch immer auf Durchgangs-, Wechsel- und nachschlagende Akkordtöne, jede fünfte Arbeit verteile die Figuration an alle vier Stimmen.



(Achtes Musterbeispiel.)

Aufgabe 173—184 (zu figurieren).

173) 3/4: T | II< Tp | Sp D | Tp $= {}^0T$ ${}^0S$ | D ${}^0T$ | $= S$ 2> D | T Tp | Sp Dp | T (𝅗𝅥.)
(𝅘𝅥 𝅗𝅥 u. s. f.)

174) 𝄴 : ${}^0T$ 2> | ${}^0D$ ${}^0S$ $= {}^+Sp$ D ..7 | T Sp $= {}^0S$ D ..7 |
${}^0T$ 2> S^{VII} D^7 | ${}^0T$ (𝅗𝅥.)

175) 2/4 : D | T D | Tp $= {}^0T$ D | ${}^0T$ ${}^0D$ | $= S$ ${}^0Sp$ D | T II< |
(𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥. etc.)
S $\ddot{3}$ | D^{6}_{4} $^{5}_{3}$ | T (𝅘𝅥.)

176) 3/2 : Sp | D_5 T S^6 | D ..7 Tp $= {}^0T$ | $\mathcal{S}^{\text{VII}}$ $D^{6>}_{4}$ $^{5}_{3}$ | $= S$ ${}^0T^{2>}$ T D^7_3 |
T II< Tp | S Sp Dp | Tp S^6 D | T (𝅗𝅥)

177) ₵ : ^0T $\overset{2>}{..}$ | ^0S $=Sp$ D | T $\underset{..}{II<}$ | $=Sp$ Tp D | T Sp $=^0T$ | S^{VII} D |

^0T ^0Sp | ^0T (𝅝)

178) $^3/_4$: S^6 D^7 | $\underset{3}{T}$ $=S$ D^{6}_{4} $\underset{7}{\overset{+}{..}}$ | $=^0Sp$ S^{VII} $\underset{3}{T}$ S | $D\ ..^7$ ^0T $=^+T^{II<}$ |

Sp $D^{6\ 5}_{4\ 3}$ | Tp Sp D | Dp Tp S | ^0S $D^{6\ 5}_{4\ 3}$ | T (𝅘𝅥)

179) C : ^0T | S^{VII} ^0T S^{VII} D | $^0T^{2>}$ $\$^{VII}$ D ^0Tp |

^0Sp $=S$ Sp D^{6}_{4} $\underset{7}{\overset{+}{..}}$ | $=^0D^{2>}$ $S^{VI\ V}$ ^0T $\underset{3}{T}$

180) $^3/_8$: $\underset{3}{T}$ $\underset{5}{D^7}$ | T u. s. w. $=^0Tp$ S^{VII} D | ^0T ^0S $\underset{III}{T}$ | $=Sp$ T D^7 ^0S |

(Figuration in Sechzehnteln)

T $=D$ S D | $=^0Tp$ D^7 ^0T T $=Sp$ | D^{6}_{4} S D^7 | T S | T

181) $^2/_4$: T D | $\underset{3}{T}$ $\underset{5}{S}$ T (etc.) $=^0Tp$ | S^{VII} D $..^7$ | $=Tp$ D T ^0T | D Tp $=Sp$ D |

$=D$ Tp Sp | Dp Tp D^7 | T S $\overset{6}{..}$ | T
T

182) ₵ : T D^7 | Tp $^+T^{II<}$ | S $=^0Sp$ $\$^{VII}$ | D^+ | $=^+T^{II<}$ Sp ^0D |

D $\underset{III}{S}$ | D^{6}_{4} D | T

183) $^3/_4$: ^0T ^0D ^0Sp | S^{VII} D $\underset{III}{T}$ | ^0S $=Sp$ $D^{8\ 7}_{6\ 5}$ | $=Tp$ S^{VII} D T |

^0T $=Dp$ S^6 D^7 | $=^0T$ $\$^{VII}$ T $..^{II<}$ | $\underset{III}{T}$ S^{VII} D | ^0T (𝅗𝅥.)

184) $^2/_4$: D ^{7} | ^0T ^0D u. s. w. | S^{VII} T I | S^{VII} D^7 | ^0T $= {}^+T^{II}$ D^7 |

$= {}^0Sp$ / T S^{VII} | $D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ | ^0T (𝅗𝅥)

Die Verbindung der Parallelklänge und Leittonwechselklänge mit dem Gegenklange der Tonika haben wir bisher noch vermieden; da dieselbe gleichgeschlechtige Klänge (von denen allerdings der eine immer nur eine Scheinkonsonanz ist) nach einander bringt, so ergiebt sie eine Anzahl neuer Harmonieschritte, nämlich:



Die neuen Schritte sind:

a) Der (schlichte) Terzschritt (91a und d), der sich für die Stimmführung vom Leittonwechsel nur durch eine chromatische Fortschreitung (*a—as*, *g—gis*) unterscheidet.

b) Der (schlichte) Kleinterzschritt (91b und e), vom Terzwechsel nur durch einen chromatischen Schritt (*a—as*, *g—gis*) verschieden.

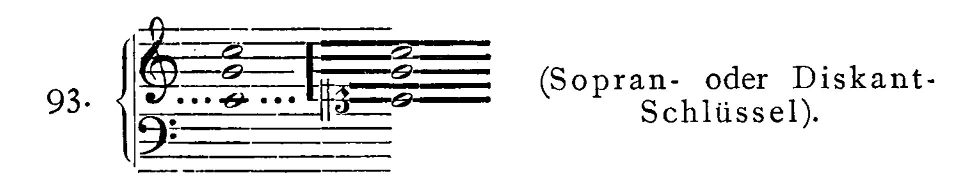
c) Der (schlichte) Leittonschritt (91c und f), vom Tritonuswechsel nur die Ersetzung eines grossen Sekundschrittes durch einen kleinen verschieden.

Die nächsten Aufgaben führen auch diese Schritte ein, von denen einer, nämlich der Leittonschritt in Moll (91f), besondere Beachtung fordert, weil er retrograd im Sinne der Folge des Leittonwechselklanges der Tonika auf die Duroberdominante die wichtigste (häufigste) Form des Trugschlusses der Molltonart ergiebt (mit oder ohne Septime der D):



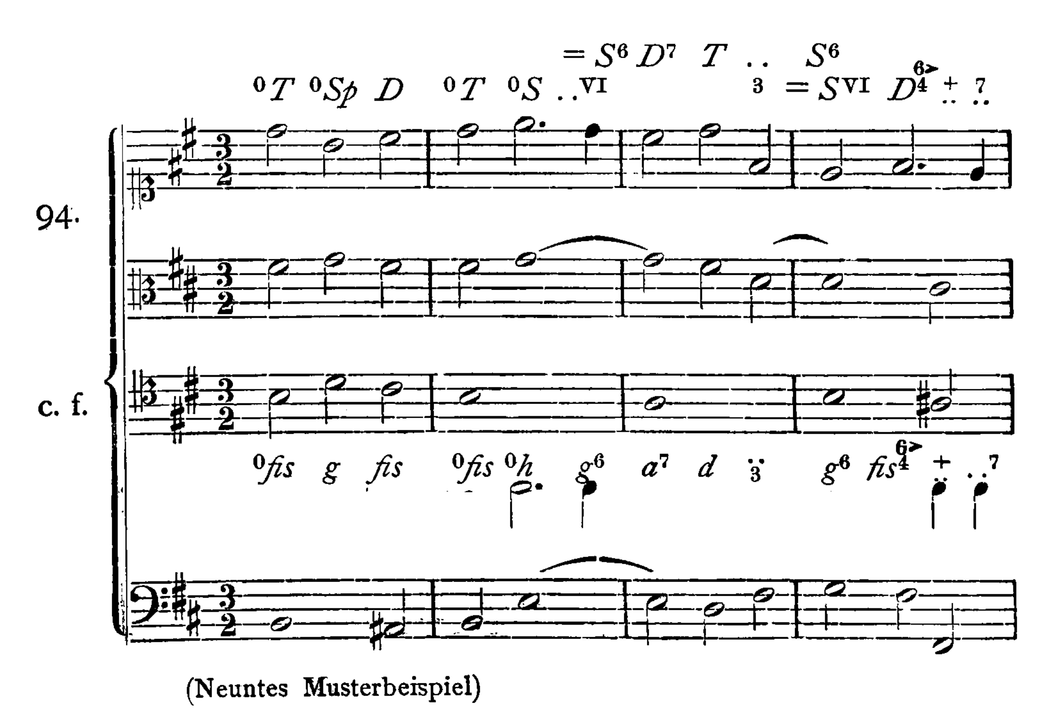
Zu 92b ist zu bemerken, dass hier die Entfernung des Alt vom Tenor eine Oktave beträgt, was aber in diesem und allen solchen Fällen, wo die beiden Stimmpaare Terzen bilden, gutzuheissen ist. 92a—b sind die eigentlich typischen Formen des Molltrugschlusses (auch mit den möglichen Versetzungen der drei Oberstimmen); 92c ist selten und weniger gut, weil die charakteristische Bassfortsetzung zum Scheingrundtone durch die zum Grundtone des Hauptklanges ersetzt ist.

Die nun folgenden Aufgaben sollen in den vier alten Gesangsschlüsseln geschrieben werden (Sopran- [Diskant-], Alt-, Tenor- und Bassschlüssel). Bei der Ausarbeitung wird wie bisher die tonale Funktion der einzelnen Harmonien vom Schüler beigefügt. Der Sopranschlüssel (c-Schlüssel auf der untersten Linie) ist nun leicht hinzuzulernen, nachdem Alt- und Tenorschlüssel an die verschiedene Stellung des c-Schlüssels bereits einigermassen gewöhnt haben. Sein Verhältnis zum Violin- und Bassschlüssel ist:



(Sopran- oder Diskant-Schlüssel).

Das folgende neunte Musterbeispiel diene zur weiteren Orientierung.



(Neuntes Musterbeispiel)

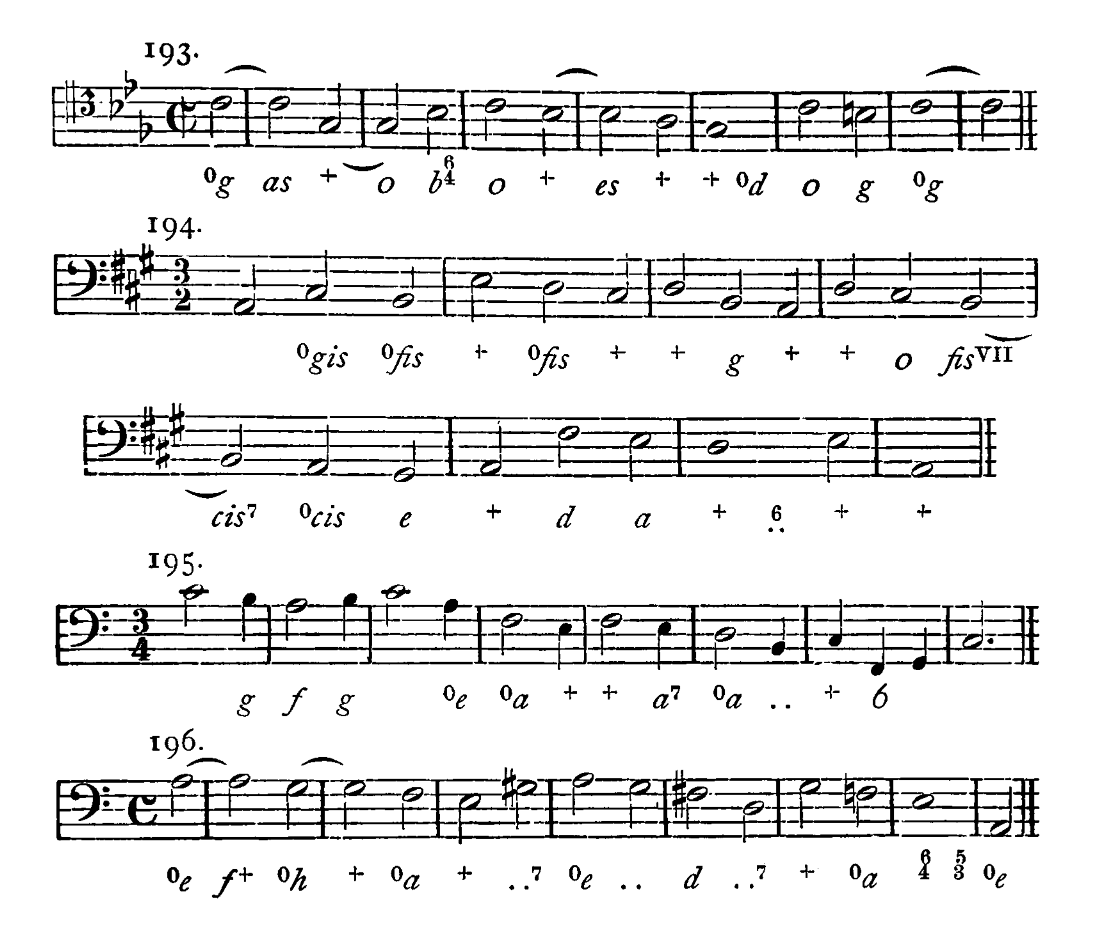


Aufgabe 185—196 (nicht zu figurieren).

(Der vorgezeichnete Schlüssel zeigt zugleich an, welche Stimme gegeben ist.)




188.
as ⁰as + .. ⁰c .. g + 7 ⁰g es
⁰c es as ⁰c o + as
189.
⁰h c+ h+ g VII VIII V VI d c d7 g h 7 c ⁰fis
o VI VII o eVII h7 ⁰h
190.
+ b ⁰f o c7 ⁰a VII a7 ⁰a c + ⁰a b c b c
+ ..7 b c g c7 ⁰e b6 o b6 c +
191.
⁰fis ⁰cis g d a 7 ⁰fis hVI + ..7 o d
+ h ..7 c ⁰h + d ⁰h + o
192.
+ es 6 f o ⁰d gVII d7 d + es f ..7
b ..7 + b + ⁰a 7 o ⁰g + b

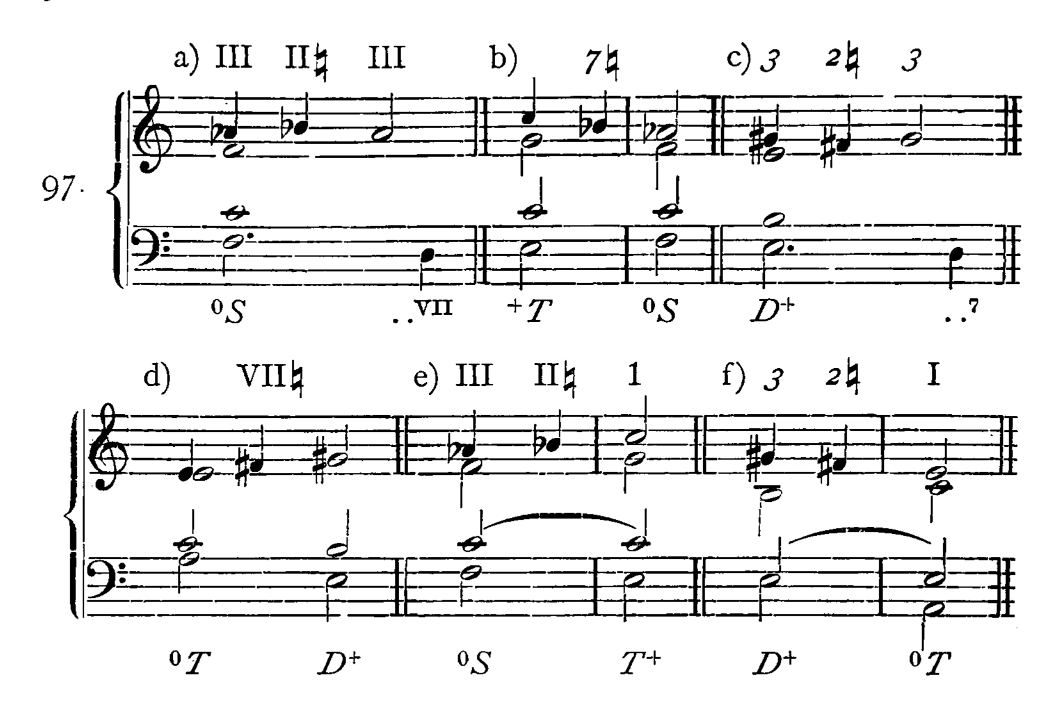


§ 9. Dorische Sexte, Mixolydische Septime, Neapolitanische Sexte, Phrygische Sekunde, Lydische Quarte.

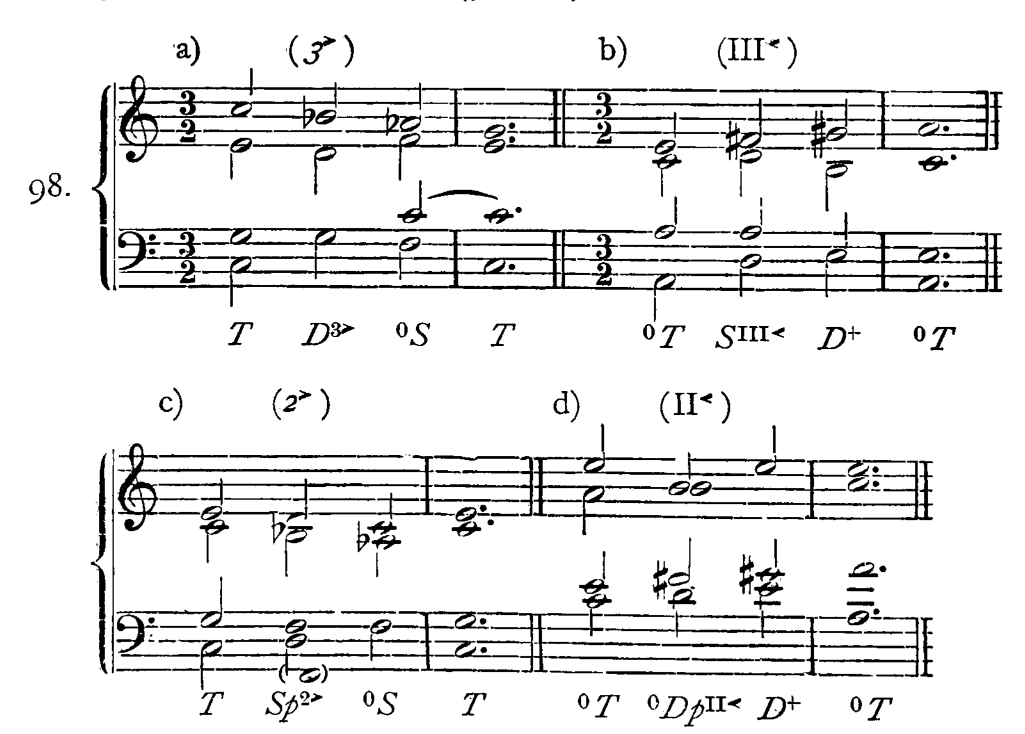
Die Mollunterdominante in Dur und die Duroberdominante in Moll stören den melodischen Fluss der Stimmführung; die Terzen beider bringen übermässige Sekundschritte in die Skalen:



Die Scheu vor diesen unsanglichen Schritten hat die Komponisten darauf geführt, die Kluft in beiden Fällen übereinstimmend zu überbrücken, nämlich durch chromatische Veränderung der Terz des schlichten Quintklanges, sodass diese zur Terz des Gegenklanges der Tonika in den Abstand von nur noch einem Ganztone tritt. Die einfachsten und harmlosesten Fälle der Einführung der melodischen Nachbarnoten der Terz des Gegenklanges sind wohl die bei der Figuration sich von selbst aufdrängenden, sei es dass sie da als Wechselnoten (97 a, c) oder aber dass sie als Durchgangstöne gebraucht werden (97 b, d, e, f):



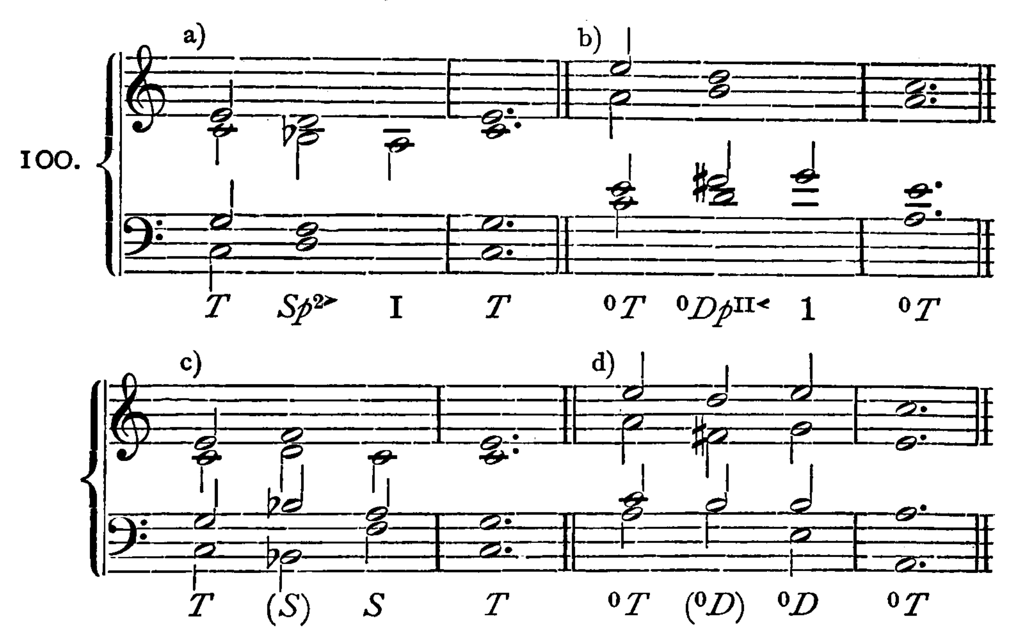
Wie die ♮ bei den Zahlen ausweisen, ist das betreffende Intervall in allen diesen Fällen ein selbstverständliches schlichtes innerhalb der figurierten Harmonie. Nun können aber diese rein melodisch gedachten Töne auch in der Weise selbständig harmonisiert werden, dass sie in der Chiffrierung nicht mehr als Durchgangs- oder Wechselnoten in der tonischen Harmonie oder der des schlichten Quintklanges, sondern vielmehr als chromatisch veränderte Klangbestandteile erscheinen (98a—b):



98c—d sind allerdings noch als blosse Figuration der Harmonie der Gegenklänge denkbar, bequemer drei- als vierstimmig:



Die zu 98c und d beigeschriebene Erklärung deutet nicht gerade mit Notwendigkeit auf den folgenden Gegenklang der Tonika hin, sondern die Akkorde $Sp^{2>}$ und $^0Dp^{II<}$ können auch einfach durch Fortschreitung der kleinen Gegensekunde in die Prim fortgesetzt werden (100a—b):



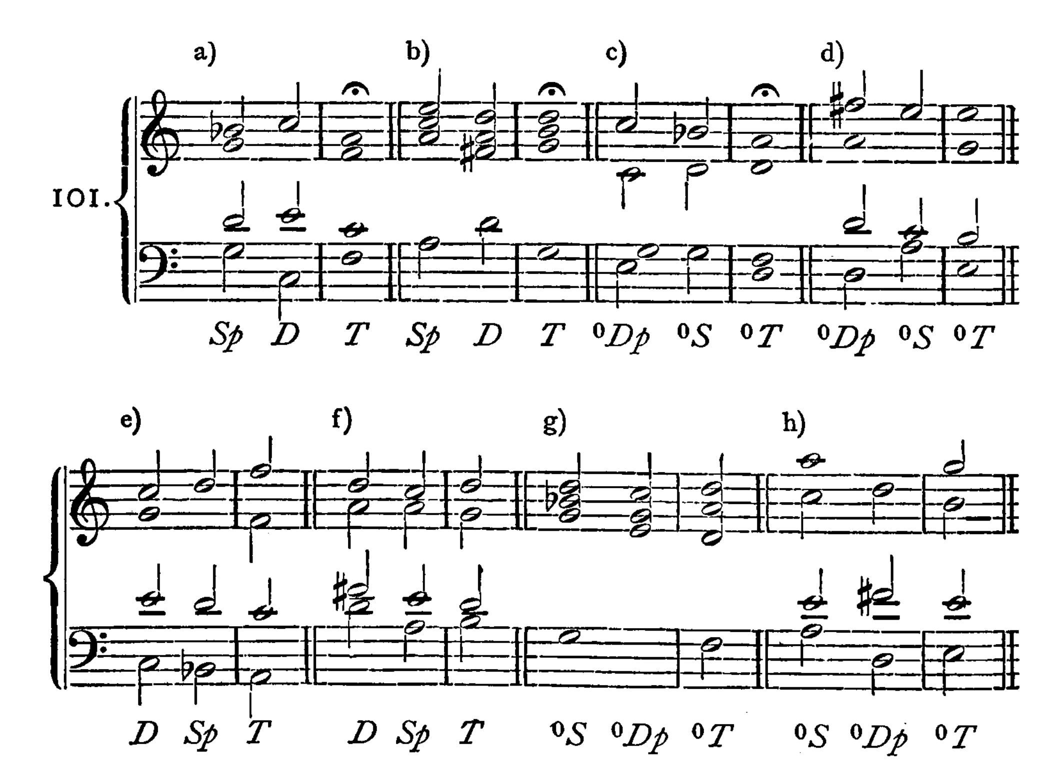
Wir hätten dann wieder zwei neue Leittonwechselklänge vor uns, aber doppelt abgeleitete (Leittonwechselklang des Parallelklangs des Gegenquintklangs), die doch wohl auf einen noch einfacheren Weg hinweisen, nämlich den 100c—d eingeschlagenen, der Einschaltung des Gegenquintklangs des Gegenquintklangs (zweite Unterdominante in Dur, zweite ⁰Dominante in Moll). Damit eröffnen sich uns aber wieder ganz neue Perspektiven (Figuration einer Dominante durch ihre eigenen Dominanten), auf welche wir noch weiter einzugehen haben werden.

Zunächst wollen wir uns noch auf diejenige Einführung der erniedrigten („mixolydischen") Septime der Durtonleiter beschränken, welche nur zur Herstellung einer Brücke zur erniedrigten Sexte (der III der ^0S) geschieht, und desgleichen nur auf die zur Gewinnung eines melodischen Übergangs zur grossen Septime der

Molltonleiter (3 der ^+D) bewirkten Einführung der erhöhten („dorischen") Sexte der Molltonleiter. Sofern diese Töne als chromatisch veränderte Terzen der schlichten Quintklänge auftreten, geben sie scheinbar der Durtonart eine Molloberdominante und der Molltonart eine Durunterdominante:



Allein diese Auffassung ist im vollen Sinne nicht möglich; die Haupttöne der Durtonika und Molloberdominante einerseits wie der Molltonika und Durunterdominante andererseits würden im Abstande eines Doppelquintschritts stehen (c^+ — (g) — ^0d; ^0e — (a) — d^+) d. h. nur im zweiten Grade verwandt scheinen. Der vorige Paragraph hat uns gezeigt, welchen Sinn die Ganztonwechsel (das wären die Harmoniefolgen c^+ — ^0d und ^0e — d^+) in der tonalen Harmonie haben, nämlich in Dur den, dass der Mollakkord Parallelklang der Unterdominante und der Durakkord Oberdominante ist, in Moll entsprechend der Durakkord Parallelklang der Molloberdominante, der Mollakkord ^{0}Subdominante; daher werden die Folgen ^0d — c^+ und ^0e — d^+ gern und leicht als *Sp*—*D*, d. h. als nach F-dur bezw. G-dur schliessend verstanden werden (101 a—b), umgekehrt c^+ — ^0d und d^+ — ^0e als nach D-moll bezw. E-moll schliessend im Sinne von ^0Dp—^0S (101 c—d); ja auch für die umgekehrten Folgen sind dieselben Auffassungen nicht ausgeschlossen (101 e—h):



Trotz dieser doppelten Möglichkeiten der Umdeutung und Modulation ist aber die Einführung der Oberdominante in Dur mit erniedrigter und der Moll-Unterdominante in Moll mit erhöhter Terz ohne Veränderung der tonalen Funktionen sehr wohl möglich, vorausgesetzt nur, dass der chromatischen Terz des schlichten Quintklanges wirklich in derselben Stimme die Terz des Gegenklanges der Tonika folgt, zu welcher der künstliche Ton die Brücke bilden soll. Stimmführungen, bei denen dies nicht geschieht, sind daher im strengsten Sinne nicht ganz logisch; wenigstens sind sie poetischen Licenzen und Tropen vergleichbar, führen die Auffassung absichtlich irre durch Vicarierungen der Stimmen oder verlangen als musikalische Ellipsen Sprünge der Auffassung. Jedes Auftreten der dorischen Sexte ohne in derselben Stimme folgende Terz der Duroberdominante bringt daher jene Wirkung hervor, die man spezifisch „dorisch" nennt, d. h. die eigentlich nicht ganz in unserem heutigen abgeklärten Harmoniebewusstsein wurzelt, sondern an die Zeit der harmonischen Behandlung der alten Kirchentonarten gemahnt.

Die vier Hauptkirchentöne (die vier authentischen) waren die Skalen:

Dorisch: *d e f g a h c' d'* (mit *d* als Grundton der Schlussharmonie).

Phrygisch: *e f g a h c' d' e'* („ *e* „ „ „ „).

Lydisch: *f g a h c' d' e' f'* („ *f* „ „ „ „).

Mixolydisch: *g a h c' d' e' f' g'* („ *g* „ „ „ „).

d. h. die dorische Tonika entbehrte, solange nicht *b* oder *cis* eingeführt wurde (was für die Schlussklauseln sich als unabweislich herausstellte), sowohl des schlichten Quintklanges als des Gegenklanges, d. h. der beiden wichtigsten Harmonien:

$$\overbrace{g\ h}^{S^{III<}}\ \underbrace{d\ f}_{{}^0T}\ \overbrace{a\ c}^{{}^0D}\ e$$

Die speziell charakteristischen Stufen der vier Kirchentonarten sind die oben fett gedruckten:

die sechste Stufe des Dorischen (dorische Sexte)
„ zweite „ „ Phrygischen (phrygische Sekunde)
„ vierte „ „ Lydischen (lydische Quarte)
„ siebente „ „ Mixolydischen (mixolydische Septime).

d. h. die ohne Not, d. h. ohne Modulation und ohne melodisches Aufsteigen zur Terz der Duroberdominante gebrauchte grosse Sext der Molltonleiter (erhöhte Terz der °Subdominante) wird stets Wendungen ergeben, wie die dem Dorischen des 15.—17. Jahrhunderts

eigentümlich sind; ebenso wird die ohne Modulation und ohne in derselben Stimme nachfolgende Terz der °Subdominante eingeführte kleine Septime der Durtonleiter die Eigentümlichkeit des Mixolydischen reproduzieren:



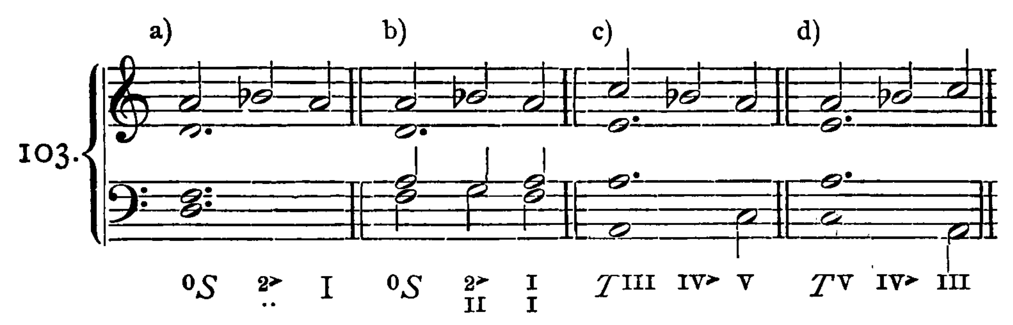
Der Reiz solcher Wendungen beruht in der momentanen Erschütterung der Tonalität, einem gewissen Schwanken der Auffassung zwischen der Annahme einer beabsichtigten Modulation und der Beibehaltung der Tonart, worüber erst der Fortgang entscheidet. Diese Unbestimmtheit der Tonart (im Sinne des heutigen abgeklärten harmonischen Bewusstseins) war in früheren Jahrhunderten das unfreiwillige Resultat des Suchens nach festen Normen der Harmoniebewegung; heute ist sie das Ergebnis des Studiums der Alten, des Wunsches, jene verschleierte Wemut, jenes ungestillte Sehnen wieder ausdrücken zu können, daher zunächst allerdings Copie. Sie kann aber, theoretisch begriffen und verallgemeinert, zu einer bewussten freiern Bewegung innerhalb der klar erkannten Schranken der modernen Tonalität werden, als zielbewusste Handhabung des Abnormen zur Verstärkung des Ausdrucks. Denn die dorische Sexte behält ihre aufstrebende Tendenz, die mixolydische Septime ihre herabziehende Schwere, auch wenn aus beiden nicht die selbstverständliche Folgerung gezogen wird.

Auch die lydische Quarte und phrygische Sekunde ergeben solche eigenartige Varianten der schlichten leitertreuen Harmonik, beide entstehen dadurch, dass der schlichte Quintklang mit Vorhalt der kleinen Gegensekunde eingeführt (durch seinen Leitton-

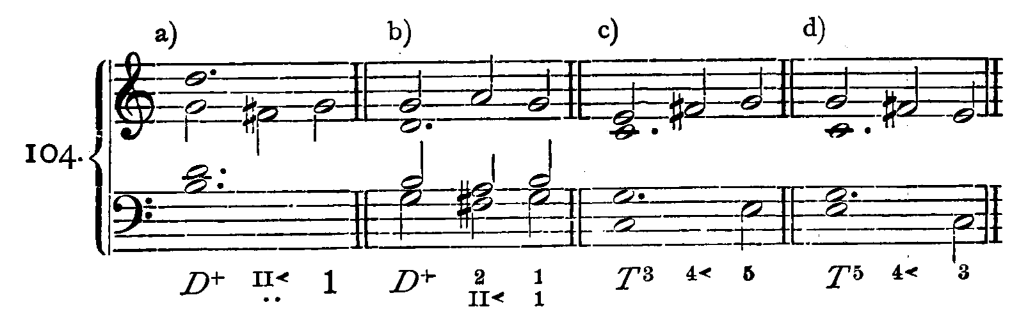
wechselklang vertreten) wird; damit gesellen sich den oben erörterten Formeln $^+T^{II<}$, $^+S^{II<}$, $^0T^{2>}$, $^0D^{2>}$ die weiteren:

$^+D^{II<}$, in C-dur: *fis* [*g*] *h d* und
$^0S^{2>}$, in A-moll: *d f* [*a*] *b*.

Der letztere Akkord ist bekannt unter dem Namen des **Akkords der neapolitanischen Sexte** (*b* ist die kleine Obersexte des Grundtones der Moll-Unterdominante), weil er durch die Opernkomponisten der neapolitanischen Schule (Alessandro Scarlatti u. s. f.) eingebürgert sein soll. Wir lassen natürlich dem Akkorde seinen Namen, machen uns aber klar, dass die Einführung des für ihn charakteristischen Tones (der kleinen Sekunde der Molltonleiter) die Skala der **phrygischen** gleich macht. Zunächst ist die kleine Sekunde der Molltonleiter durchaus als Wechselnote der ^{0}Subdominant-Prim aufzufassen (103a—b) und auch wo sie als Durchgang zwischen Tonika-Terz und Quint auftritt, muss sie als Annäherung an die Quint, als Leitton derselben definiert werden (103c—d):

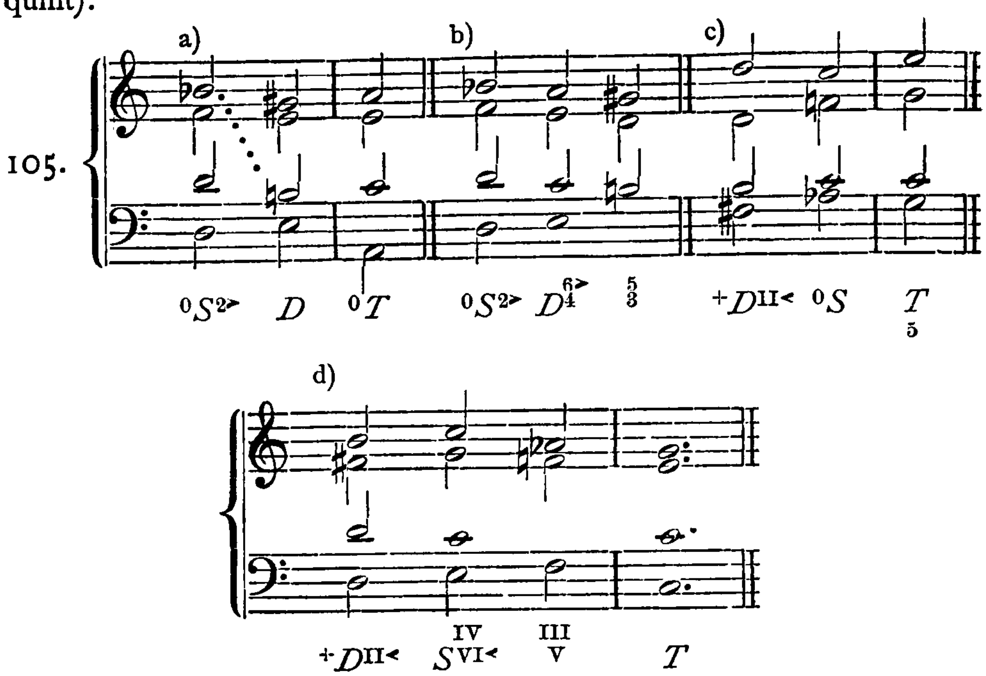


daher erscheint sie auch im Aufsteigen weniger natürlich, weil schlechter motiviert (103d). Die phrygische Sekunde (in Moll) hat wie die mixolydische Septime (in Dur) herabziehende Schwere, etwas von Grabesnacht und Moderduft weht uns aus beiden entgegen, zum mindesten Resignation, Verzicht auf Daseinsfreude (wegen des Übergreifens über die Unterdominante hinaus). Dagegen haben die dorische Sexte (in Moll) und die lydische Quarte (in Dur) etwas nervös Angespanntes, schmerzlich Sehnendes, Verlangendes. Die **lydische Quarte** ist zunächst Wechselnote des Oberdominantgrundtones bezw. Annäherung an die Tonikaquint:

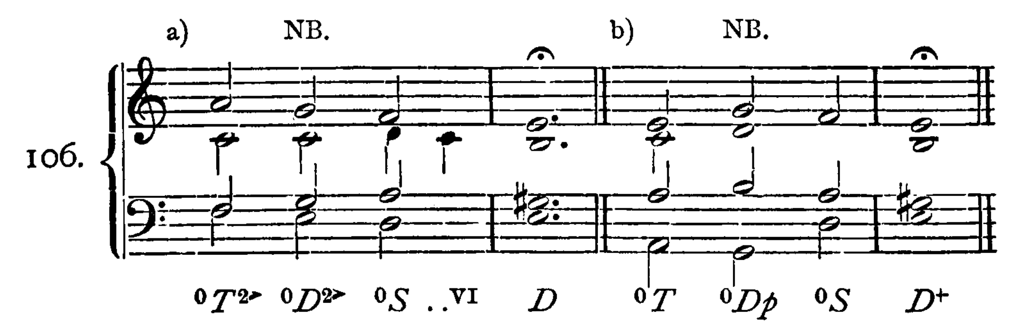


Am frappantesten wirken aber lydische Quarte und phrygische Sekunde (neapolitanische Sexte), wenn ihnen direkt die Terz des

Gegenklangs der Tonika folgt, gegen welche sie das Intervall der verminderten Terz bilden (Folge der beiden Leittöne der Tonikaquint):



Dazu ist zu bemerken, dass eine Querstandswirkung in Fällen wie 105a und b (*b* im Sopran, *h* im Tenor) absolut nicht zu Stande kommt. Es ist das so zu erklären, dass das aus zwei Leittonschritten zusammengesetzte Intervall der verminderten Terz den Vorrang sogar vor der chromatischen Fortschreitung beansprucht; übrigens dürfte auch der Umstand von Belang sein, dass *b* (= 2>) der künstliche, *h* aber (= 5) der natürliche Ton ist, dessen Wiedereintritt jederzeit begriffen wird. Eine ähnliche Selbstverständlichkeit der querständigen Führung (weil eben keine Querstandswirkung zu Stande kommt) findet bei sogenanntem „phrygischen Schluss" statt, wenigstens bei derjenigen häufigsten und charakteristischsten Art der Harmonisierung der absteigenden unteren Hälfte der phrygischen Skala (*a g f e*), welche dem Schlusstone seinen Durakkord unterlegt:



Diese letzteren Wendungen sind nichts anderes als Halbschlüsse, d. h. rhythmische Hauptruhepunkte auf der Dominant-

harmonie anstatt auf der Tonika. Heute erkennen wir Schlüsse solcher Art nur noch für Teile eines Tonstücks an, nicht aber für das letzte Ende; ehedem aber war das anders und man kannte gar nicht das Verlangen eines derartigen vollkommenen Abschlusses, dass wirklich fürs Empfinden alles aus und zu Ende ist. Die eigentümlich verschwebenden Schlüsse der Kirchentonarten, die wie gesagt nichts anderes waren als das Aufhören mit einer Dominante (!), sind uns nur noch als Halbschlüsse, Trugschlüsse u. s. w. für Hauptgliederungen überkommen, da aber allerdings noch heute von derselben Wirksamkeit wie jemals.

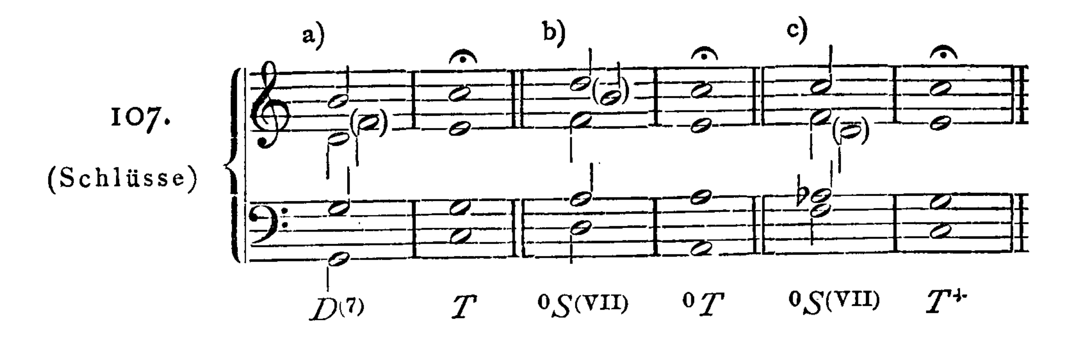
In der Hauptsache im Anschluss an die heute am meisten verbreitete Terminologie, doch in einigen Punkten mit leichter Abänderung derselben auf Grund der Ergebnisse unserer Betrachtungen wollen wir die Begriffe Schluss, Halbschluss, Trugschluss in folgender Weise bestimmen:

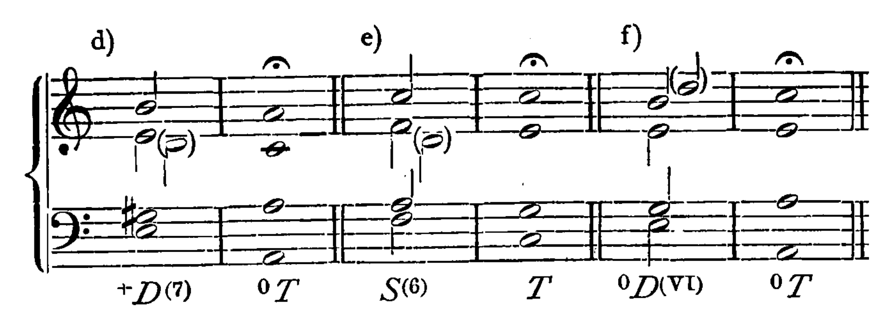
a) *Schluss* ist der befriedigende, ein Aufhören ohne Verlangen einer weiteren Fortsetzung gestattende Eintritt der Tonika am Ende einer Kadenz auf einen rhythmisch in höherem Grade schlussfähigen Zeitwert (Satz- oder Halbsatz-Ende).

b) *Halbschluss* ist der Eintritt einer Dominante (ohne dissonante Töne oder aber jedenfalls in scheinkonsonanter Gestalt) auf einen rhythmisch in höherem Grade schlussfähigen Wert mit der Notwendigkeit weiterer Fortsetzung.

c) *Trugschluss* ist der Eintritt der Tonika am Ende einer Kadenz auf einen rhythmisch im höheren Grade schlussfähigen Wert aber mit Fortbewegung einer oder mehrerer Stimmen zu fremden Tönen, welche der Tonika eine scheinkonsonante Gestalt geben und daher in eine neue Kadenz hinüberleiten.

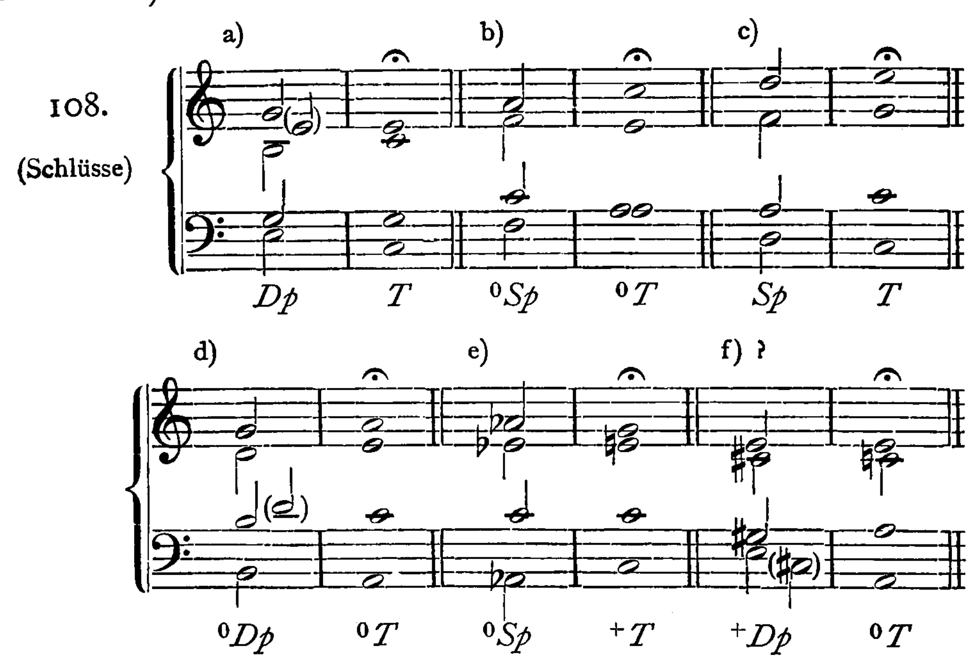
Diese Formulierung gestattet uns eine grössere Zahl harmonischer Bildungen unter die einzelnen Kategorien zu subsumieren, da uns zunächst für die erste nach unseren bisherigen Erfahrungen eine ganze Reihe möglicher Schlussformeln zu Gebote stehen, nämlich die durch die Dominanten mit oder ohne charakteristische Dissonanz:



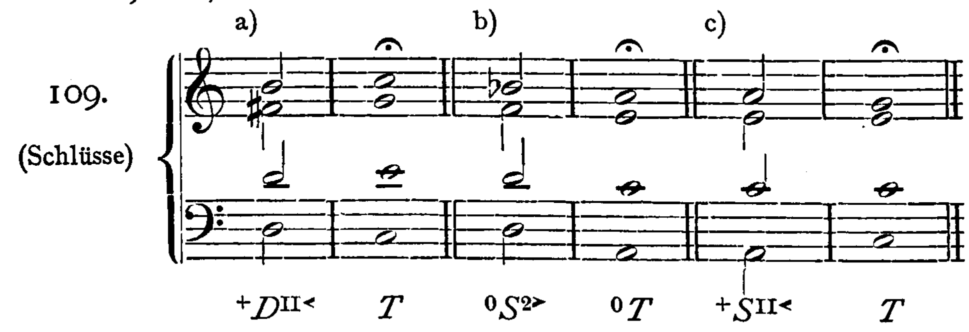


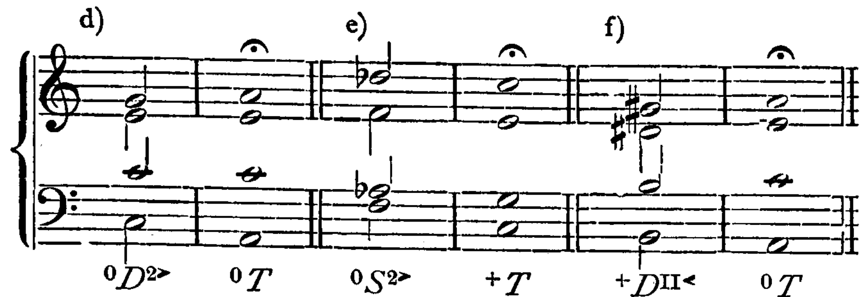
(107a, d und f, die Schlüsse von der Oberdominante aus nennt man auch authentische, 107b, c und e — von der Unterdominante aus — plagale Schlüsse, Bezeichnungen, die wir fallen lassen, weil sie ganz heterogene Wirkungen unter eine Rubrik bringen)

Ferner sind Schlüsse möglich von den Parallelklängen der Dominanten aus (diese Kategorie führt uns zwanglos zur Einführung des Gegenterzklangs der Tonika, welche Parallelklang des Gegenklangs ist 108e—f):



Dazu kommen aber auch noch die Leittonwechselklänge der Dominanten (die uns ebenfalls wieder auf zwei neue Bildungen führen 109a—f):



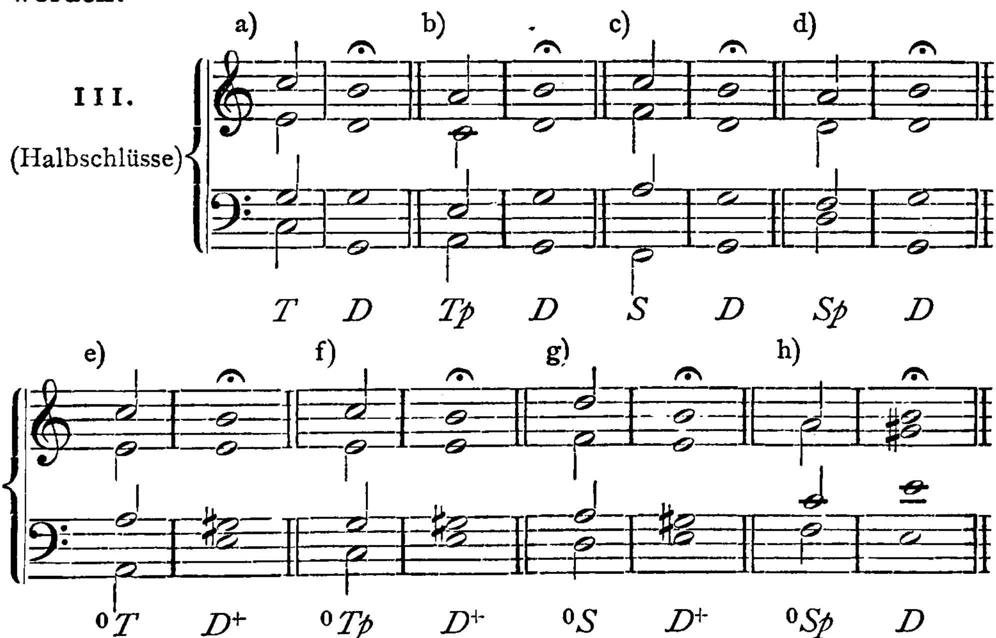


Endlich ist es aber auch möglich, elliptisch (mit Überspringung des erwarteten Gegenklangs der Tonika) von den Akkorden der dorischen Sexte und mixolydischen Septime aus zur Tonika zu schliessen; will uns das für Dur vielleicht nicht gleich ins Ohr, so belehrt uns Moll, dass das nur ein Mangel an Gewöhnung und nicht ein Mangel an Zähigkeit der tonalen Auffassung ist:

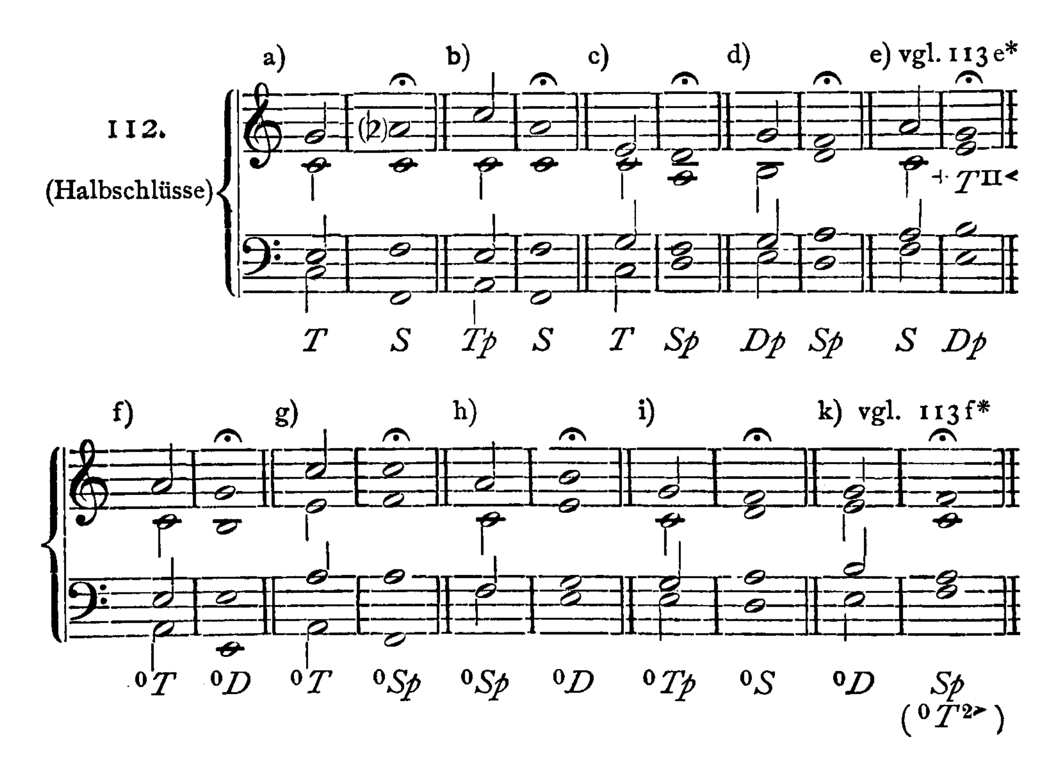


Weitere mögliche Schlussbildungen können uns erst als Ellipsen verständlich werden, wenn wir (im nächsten §) die Zwischendominanten kennen gelernt haben.

Der Begriff des Halbschlusses ist herkömmlicher Weise — doch ohne zwingenden Grund, daher für uns nicht verbindlich — auf den Halt auf der Duroberdominante (111a bis h) beschränkt worden:

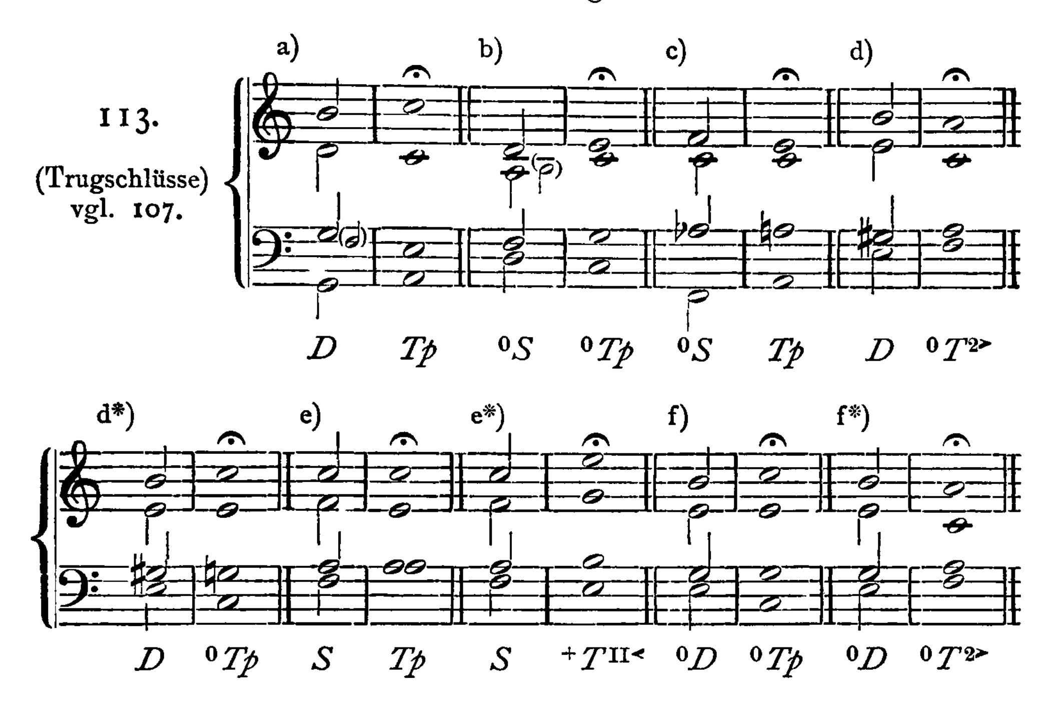


Diese kleine Auswahl (natürlich kann schliesslich von jedem Akkorde der Tonart aus zur ⁺Dominante fortgeschritten und auf derselben ein Halt gemacht werden) genüge zur Aufweisung dessen, was man herkömmlicherweise Halbschluss nennt. Es ist aber klar, dass jede Dominante, ja jeder Parallelklang und jeder Leittonwechselklang einer Dominante zum Träger eines Halbschlusses werden kann, vorausgesetzt nur, dass er auf einen rhythmisch in höherem Grade schlussfähigen Wert fällt und als Ruhepunkt benutzt wird (längere Note mit oder ohne Fermate; ja, wenn nur keine rhythmische Umdeutung oder weibliche Endung die Halbschlusswirkung vernichtet, so ist selbst ein Stillstand nicht erforderlich): Wir lassen hier zunächst — wieder nur in Auswahl — einige Andeutungen folgen, wie ein Halbschluss (eine Hauptgliederung, ein Teilschluss) zu einer der andern Dominanten erfolgen kann und machen noch speziell darauf aufmerksam, dass gerade die bisherige Beschränktheit der Begriffe Schluss und Halbschluss einen grossen Teil der Schuld daran trägt, wenn unsere heutige Harmonik gegenüber der der Blütezeit des Vokalstils — im 15.—16. Jahrhundert, unter Herrschaft der Kirchentöne — einseitig, stereotyp, arm erscheint. Der Hinweis auf die Möglichkeit vorübergehender Ruhepunkte auf der Unterdominante und den Parallel- und Leittonwechselklängen beider Dominanten wird den jungen Komponisten das Verständnis einer Menge guter Wirkungen erschliessen:



Den Trugschluss haben wir in seinen einfachsten Formen bereits erörtert (S. 79, 84, 91); definieren wir ihn jetzt ganz allgemein

als Schluss mit Störung durch fremde Töne aber in scheinkonsonanter Form, so sind als Trugschlüsse alle oben unter 107—110 aufgeführten Schlüsse zu verstehen, sobald die Tonika nicht in reiner Gestalt, sondern als Scheinkonsonanz auftritt, also zunächst als Parallelklang oder Leittonwechselklang:

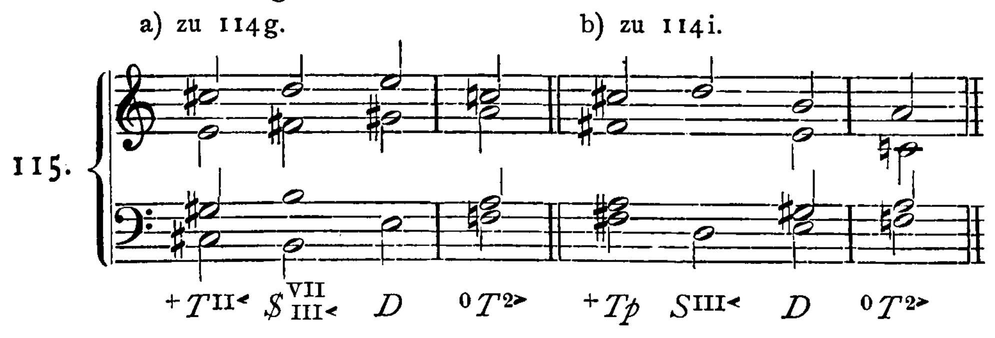


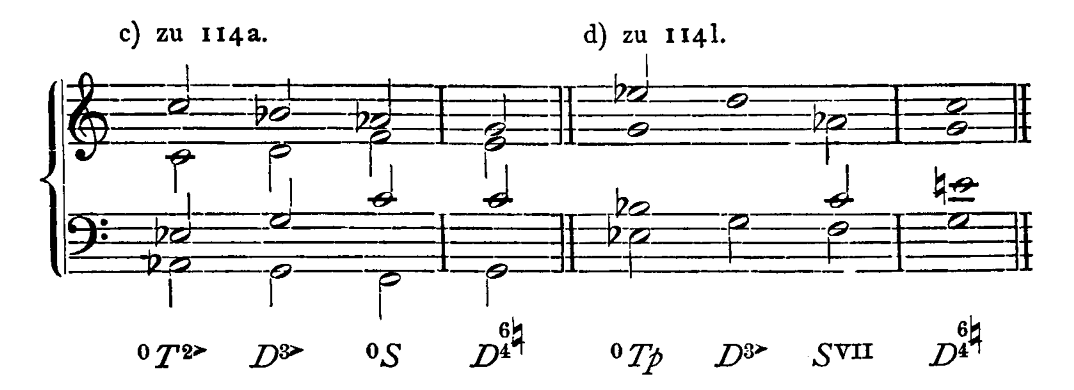
Oben (111—112) haben wir unter den Halbschlüssen den Parallelklang des Gegenklangs vermieden und zwar darum, weil derselbe bei Schlussbildungen nicht als Parallelklang des Gegenklangs, sondern vielmehr als eine chromatische Umbildung der Tonika, nämlich als Leittonwechselklang der Tonika gegenteiligen Klanggeschlechts verstanden wird, z. B. as^+ in C-dur nicht als ^0Sp, sondern als $T^{\substack{6>\\5\\3>}}$ einfacher: $^0T^{2>}$; und ^0gis in A-moll nicht als ^+Dp, sondern als $T\substack{\text{VI}<\\ \text{V}\\ \text{III}<}$ einfacher: $^+T^{\text{II}<}$. Mit andern Worten die Folge $g^+ — as^+$ in C-dur (114a) ist eine schnelle Verwandlung von C-dur in C-moll durch Benutzung von dessen gewöhnlichster Trugschlussformel ($D — ^0T^{2>}$ vgl. 113d) und ebenso ist $^0a — ^0gis$ in A-moll (114b) eine schnelle Wandlung von A-moll in A-dur mit Benutzung einer von dessen Trugschlussformeln ($^0S — ^+T^{\text{II}<}$ vgl. 113e*); aber nicht nur der Leittonwechselklang, sondern auch der Parallelklang der andersgeschlechtigen Tonika kann für Trugschlüsse entlehnt werden, wodurch wir wiederum zwei neue Trugschlussbildungen erhalten, nämlich für A-moll zunächst $e^+ — ^0cis$ ($= D — ^+Tp$, eigentlich $T^{\text{VII}\natural}_{\text{III}<}$ s. 114c) und für C-dur $^0c — es^+$ ($= ^0S — ^0Tp$, eigentlich $T^{7\natural}_{3}$ s. 114d). Nun ist aber der Schluss zum Parallelklang der

andersgeschlechtigen Tonika nicht nur vom Gegenklange aus, und der zu ihrem Leittonwechselklange ebensowenig nur vom schlichten Quintklange aus möglich, wir erhalten daher eine ganze Reihe neuer möglicher Trugschlussbildungen (114e—m):



Allerdings machen die sämtlichen Trugschlüsse von 114a—m der ferneren Festhaltung der Tonalität Schwierigkeiten, legen vielmehr den wirklichen Übergang in die Quintwechseltonart (Tonart der andersgeschlechtigen Tonika) nahe; zum mindesten bedingen sie die Benutzung der Akkorde der dorischen Sexte bezw. mixolydischen Septime zum Rückgang über den Gegenklang und möglichst schnelle Wiedergewinnung des schlichten Quintklangs oder seines Parallelklangs, z. B.:





Eine Fülle neuer Harmonieschritte hat diese letzte Betrachtung gebracht. Die Einführung der mixolydischen Septime und dorischen Sexte ergiebt je zwei neue Scheinkonsonanzen (in C-dur: $D^{3>} = {}^0d$ und $\not{D}^{7\natural}_{3>} = b^+$, in A-moll: $S^{III<} = d^+$, $\not{S}^{VII}_{III<} = {}^0fis$) deren Kombination mit den Hauptklängen zwar nur bereits erörterte Harmoniefolgen reproduziert ($c^+ - {}^0d$ und ${}^0e - d^+$ = Ganztonwechsel, $g^+ - {}^0d$ und ${}^0a - d^+$ = Quintwechsel, $f^+ - {}^0d$ und ${}^0h - d^+$ = Kleinterzwechsel; ${}^0d - {}^0c$ und $d^+ - e^+$ = Ganztonschritt); auch ihre Verbindung mit den Parallelklängen ergiebt keine neuen Schritte (${}^0d - {}^0e$ und $d^+ - c^+$ = Ganztonschritt, ${}^0d - {}^0a$ und $d^+ - g^+$ = Gegenquintschritt, ${}^0d - {}^0h$ und $d^+ - f^+$ = Kleinterzschritt, ${}^0d - as^+$ und $d^+ - {}^0gis$ = Tritonuswechsel). Dagegen liefern aber die durch Einführung der phrygischen Sekunde und lydischen Quarte entstehenden je zwei neuen Harmonien, in C-dur: ${}^0fis$ ($= {}^+D^{II<}$) und d^+ ($= {}^+D^{\overset{2}{II<}}$), in A-moll: b^+ ($= {}^0S^{2>}$) und ${}^0d$ ($= {}^0S^{\overset{2>}{II}}$) einige neue Kombinationen:

a) ${}^0c - d^+$ (${}^0S - {}^+D^{\overset{II<}{2}}$) und $e^+ - {}^0d$ ($D^+ - {}^0S^{\overset{2>}{II<}}$) sind Gegenganzton-Wechsel.

b) ${}^0c - {}^0fis$ (${}^0S - {}^+D^{II<}$), $as^+ - d^+$ (${}^0Sp - {}^+D^{\overset{II<}{2}}$), $e^+ - b^+$ (${}^+D - {}^0S^{2>}$), ${}^0gis - {}^0d$ (${}^+Dp - {}^0S^{\overset{2>}{II}}$) sind Tritonusschritte.

c) $f^+ - {}^0fis$ ($S - {}^+D^{II<}$) und ${}^0h - b^+$ (${}^0D - {}^0S^{2>}$) sind chromatische Halbton-Wechsel.

d) $as^+ - {}^0fis$ (${}^0Sp - {}^+D^{II<}$) und ${}^0gis - b^+$ (${}^+Dp - {}^0S^{2>}$) sind übermässige Sexten-Wechsel.

Dazu kommt noch die Verbindung des Parallelklangs der andersgeschlechtigen Tonika mit dem Leittonwechselklange des schlichten Quintklanges:

e) $es^+ - {}^0fis$ ($\not{T}^{7\natural}_{3>} - {}^+D^{II<}$) und ${}^0cis - b^+$ ($\not{T}^{VII\natural}_{III<} - {}^0S^{2>}$), ein übermässiger Sekund-Wechsel, ein Schritt, den auch die Verbindung des Parallelklanges des Gegenklanges mit dem Parallelklange des schlichten Quintklanges ergiebt ($as^+ - {}^0h = {}^0Sp - {}^+Dp$ und ${}^0gis - f^+$ ($= {}^+Dp - {}^0Sp$).

Endlich liefert die Kombination des Parallelklanges des Gegenklanges mit dem Parallelklange der Tonika den Schritt:

f) *as*$^+$—^{0}*e* (^0Sp—^+Tp) und ^{0}*gis*—*c*$^+$ (^+Dp—^0Tp) = übermässiger Quintwechsel (Doppelterz-Wechsel),

während die Kombination desselben mit dem Parallelklange der Subdominante (*as*$^+$—^{0}*a* = ^0Sp—^+Sp, ^{0}*gis*—*g*$^+$ = ^+Dp—^0Dp) ebenfalls den bereits unter c) aufgeführten chromatischen Halbtonwechsel repräsentiert.

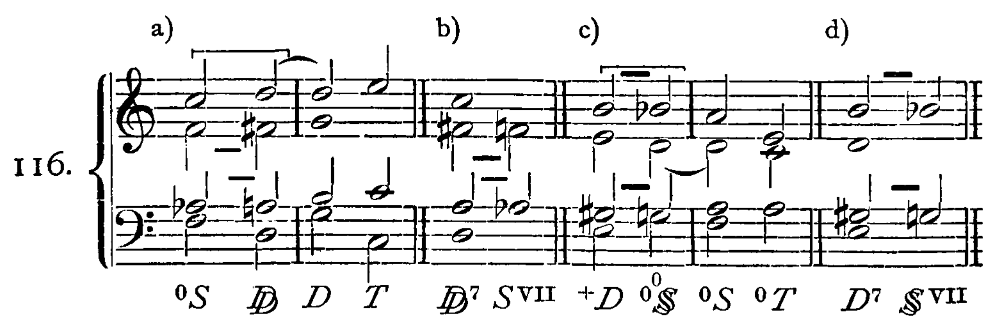
Fügen wir gar noch den Leittonwechselklang des Gegenklanges hinzu ($^0S^{2>}$ in Dur, $^+D^{II<}$ in Moll), so führt dies ausser den bereits dagewesenen selteneren Schritten (in C-dur und A-moll: *des*$^+$—^{0}*e* und ^{0}*dis*—*c*$^+$ = übermässiger Sekundwechsel, *des*$^+$—^{0}*h* und ^{0}*dis*—*f*$^+$ = übermässiger Sextenwechsel) noch zwei neue Schritte ein:

g) den übermässigen Terz-Wechsel $^0S^{2>}$—$^+D^{II<}$ (*des*$^+$—^{0}*fis*) bezw. $^+D^{II<}$—$^0S^{2>}$ (^{0}*dis*—*b*$^+$) und

h) den chromatischen Halbton-Schritt $^0S^{2>}$—$^+\overset{2}{D}{}^{II<}$ (*des*$^+$—*d*$^+$) bezw. $^+D^{II<}$—$^0\overset{2>}{S}{}^{II}$ (^{0}*dis*—^{0}*d*).

Der Parallelklang des Leittonwechselklanges des schlichten Quintklanges (beiläufig die komplizierteste unserer Formeln $^+D^{\overset{II<}{2}}$ bezw. $^0\overset{2>}{S}{}^{II}$) ist einfacher vorzustellen als schlichter Quintklang des schlichten Quintklanges, d. h. als Dominant der Dominante (𝔇) oder ^{0}Subdominante der ^{0}Subdominante ($^0\overset{0}{𝔖}$); wir werden weiterhin noch manche Möglichkeit der Einführung von Dominanten leitereigener Klänge kennen lernen, wahren aber diesen uns zuerst begegnenden ihre besondere Bedeutung durch ein besonderes Zeichen, nämlich das verdoppelte *D* bezw. ^0S. Zweite Dominante und Gegenklang stehen stets in inniger Beziehung, die eine Harmonie ist durch chromatische Veränderungen in die andere zu verwandeln; nimmt man noch die charakteristische Dissonanz hinzu, so ist dies noch frappanter ($S^{\overset{VII}{\underset{V<}{III<}}}$ = 𝔇^7; $D^{\overset{7}{\underset{3>}{5>}}}$ = 𝔖^{VII}).

Der Gegenganzton-Wechsel, der einfachste der neuen Schritte (die Verbindung des Gegenklanges mit der zweiten Dominante der andern Seite: ^0S—𝔇 bezw. D^+—$^0\overset{0}{𝔖}$) erfordert also zwei chromatische Fortschreitungen:



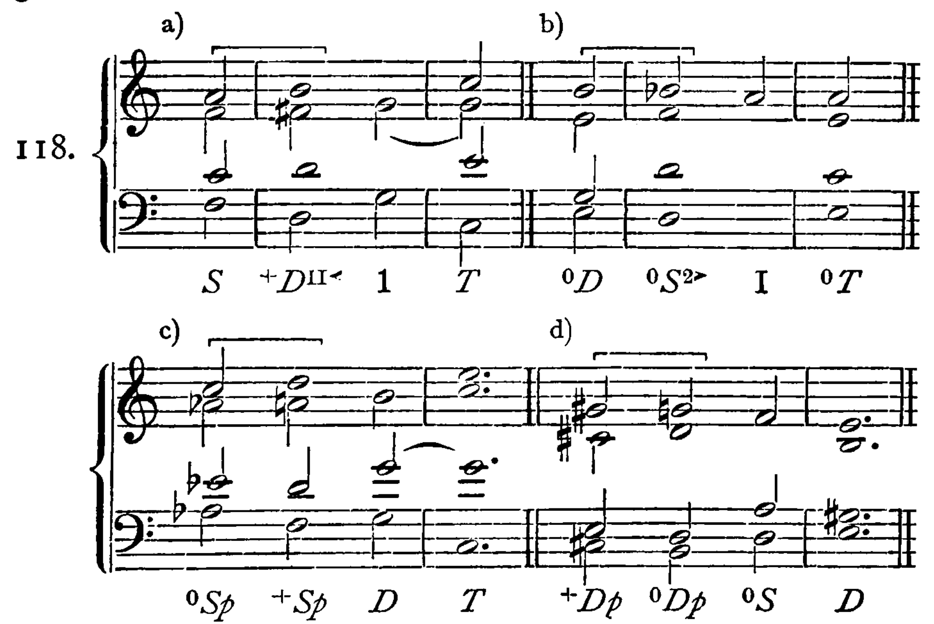
Zu meidende Stimmschritte sind die übermässige Sexte (*as*—*fis*, *gis*—*b*; in der Umkehrung — als verminderte Terz — jederzeit

gut) sowie die übermässige Quarte (*as—d* bezw. *gis—d*; in der Umkehrung — als verminderte Quinte — gut).

Der Tritonusschritt (^0S—$^+D^{II<}$, ^0Sp—$\not{D}$, ^+D—$^0S^{2>}$, ^+Dp—$^0\overset{0}{\not{S}}$) hat ausser den drei Tritonusschritten 1—1, 3—3, 5—5 bezw. I—I, III—III, V—V) noch einen übermässigen Sekundschritt (5—3, bezw. III—V) zu meiden, ist aber leicht, sobald der mögliche verminderte Terzschritt (1—3, III—I) gemacht wird:

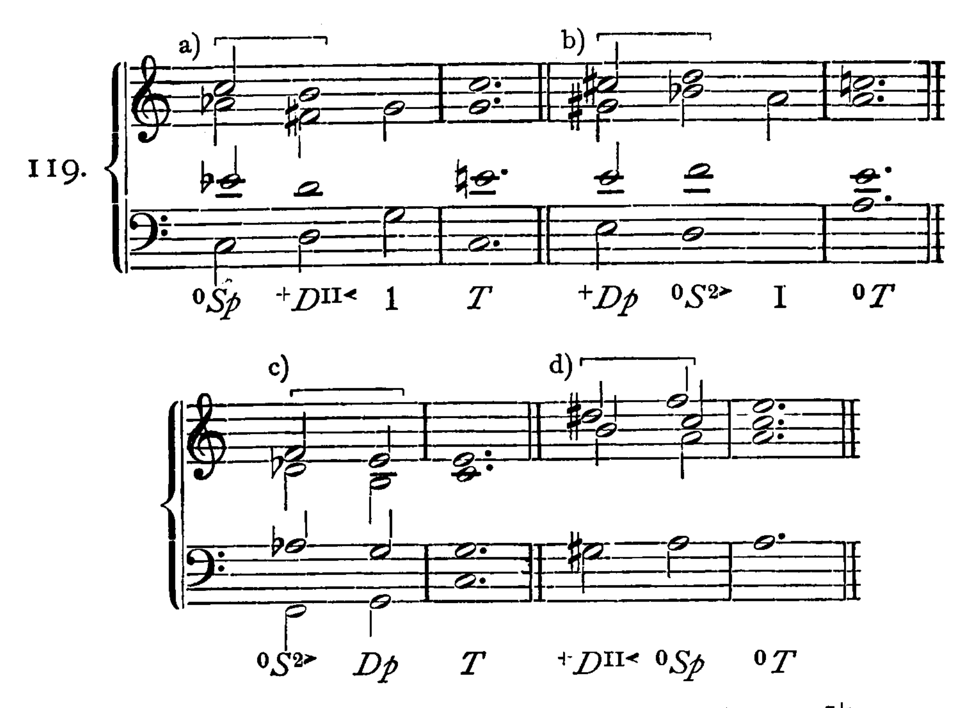


Der chromatische Halbton-Wechsel (S—$^+D^{II<}$, ^0D—$^0S^{2>}$, ^0Sp—^+Sp, ^+Dp—^0Dp) enthält nur einen möglichen übermässigen Schritt, dem aber vorgebeugt ist, wenn der obligate Leittonschritt gemacht wird:



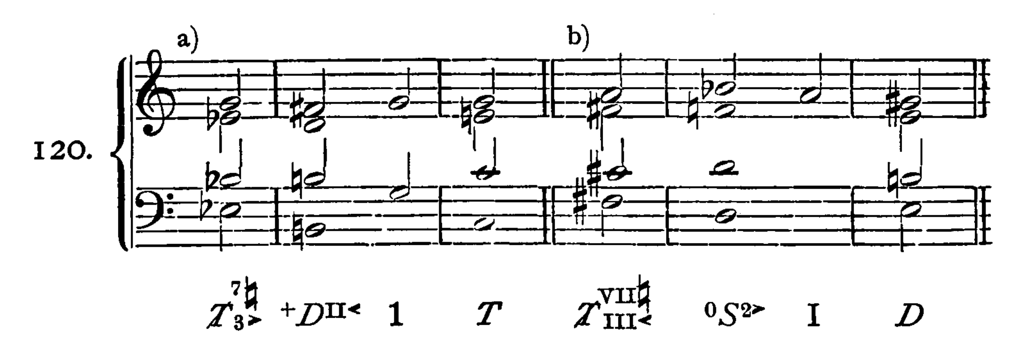
Der übermässige Sext-Wechsel (^0Sp—$^+D^{II<}$, ^+Dp—$^0S^{2>}$, $^0S^{2>}$—^+Dp, $^+D^{II<}$—^0Sp) ist leicht, wenn der mögliche verminderte Terzschritt ausführbar ist, weist übrigens zwei übermässige Sekunden (1—V, I—5), zwei übermässige Quarten (1—III, 3—I), eine übermässige Quinte (5—III) und eine übermässige Sexte (1—I) auf, die nur in der Umkehrung zulässig sind:

119.

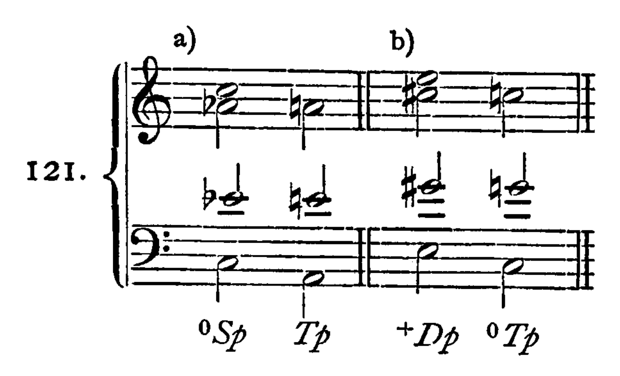


Der übermässige Sekund-Wechsel ($T_{3>}^{7\natural}$—$^+D^{II<}$, $T_{III<}^{VII\natural}$—$^0S^{2>}$) weist zwei Leittonschritte und einen chromatischen Schritt auf, denen aber ein übermässiger Sekundschritt (1—I) und ein übermässiger Quintschritt (1—V) gegenüberstehen:

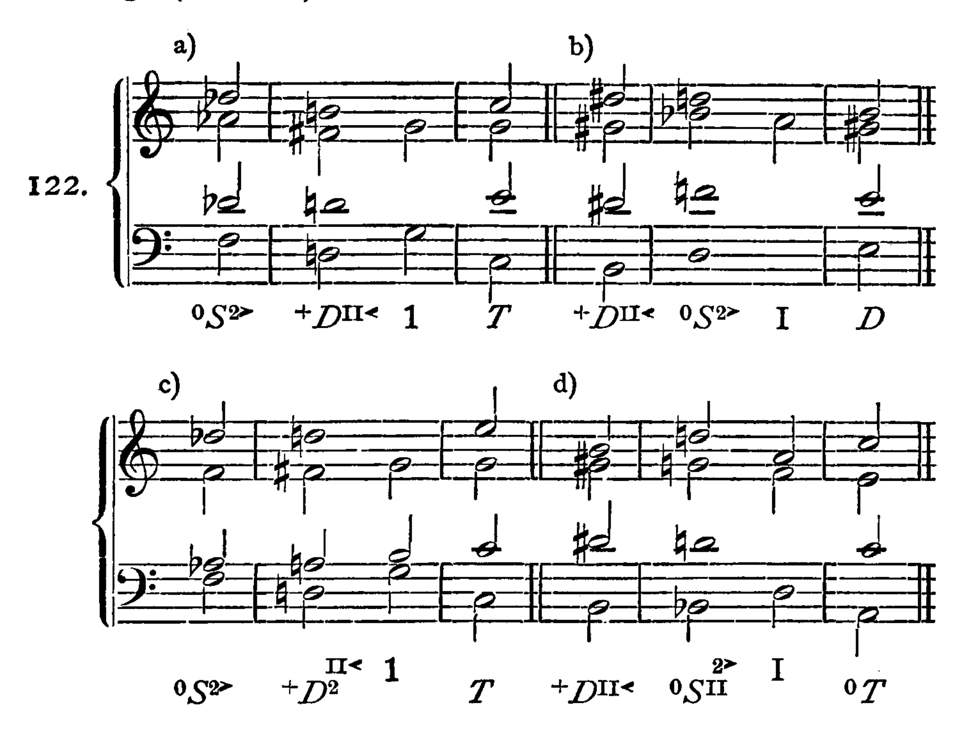
120.



Der Doppelterz-Wechsel (übermässiger Quintwechsel: ^0Sp—^+Tp, ^+Dp—^0Tp) gibt Gelegenheit zu einer Ligatur ($\overset{\frown}{3\ III}$), hat ausserdem zwei chromatische Schritte, aber Gefahr der Quintenparallelen ($\begin{smallmatrix}5 & I\\ 1 & V\end{smallmatrix}$) und Gelegenheit zu je einem übermässigen Quint- und Quartschritt:



Der übermässige Terzwechsel, die Verbindung der beiden künstlichsten Akkorde (${}^0S^{2>}$ — ${}^+D^{II<}$) giebt Gelegenheit gleichzeitig jene beiden verminderten Terzschritte zu machen ($2^>$ — 3, III—$II^<$), im übrigen stehen aber eine übermässige Sekunde 5—V, eine übermässige Quinte 3—V und zwei übermässige Sexten (1—V, 5—I) im Wege (122a—b):



Der chromatische Halbtonschritt (122c—d) ist bei Anwendung der richtigen Verdoppelung (V der ${}^0S$ bezw. 5 der D^+) nicht schwer. Wenn wir nun daran gehen, die aufgewiesenen zahlreichen neuen Mittel uns durch praktische Übungen ganz zu eigen zu machen, so wählen wir dafür zunächst die einfachsten Formen, d. h. schreiben Note gegen Note (ohne Figuration; doch darf zur Gewinnung bessern Fortgangs gelegentlich ein Lagenwechsel figurativ eingeschaltet werden) und verzichten auch zunächst wieder auf Modulation, um nicht in der Fülle der Möglichkeiten die Übersicht zu verlieren. Die nächstfolgenden Aufgaben werden also nur einfach in den vier Singschlüsseln ausgearbeitet.

Aufgabe 197—220 (nicht zu figurieren).

197) $\mathfrak{C}$: $T\ D \mid T\ D^{3>} \mid {}^0S\ \underset{\text{VII}}{..} \mid D^{6\ 5} \mid Tp\ Sp \mid D\!\!\!/\ D \mid {}^0T^{2>}\ {}^0S \mid T$

198) $^3/_2$: ${}^0T\ S^{\text{III}<}\ D \mid {}^0T\ {}^0Tp\ {}^0Dp \mid S^{\text{VI}}\ \text{V}\ D^7 \mid {}^0T^{2>}\ D\ \overset{\text{VII}}{S\!\!\!/^{\text{III}<}} \mid$

$D\ {}^0T\ {}^0S^{2>} \mid D_4^{6>}\ \overset{+}{..}\ ..^7 \mid {}^0T^{2>}\ D\ ..^7 \mid {}^0T$

199) $^2/_4$: $T \mid {}^0S\ {}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid {}^0T^{2>}\ Sp\ D\!\!\!/ \mid D\ S\ {}^0S^{2>} \mid D_4^{6}\,{}_3^{5}\ {}^0Tp \mid$

${}^0S\ {}^+Sp\ {}^+D^{\text{II}<} \mid D\ Tp\ {}^0S^{2>} \mid \overset{\text{I}}{..}\ D^{6\ 5} \mid T$

200) $\mathfrak{C}$: ${}^0T\ {}^0Tp \mid \overset{\text{VII}}{S\!\!\!/^{\text{III}<}}\ {}^+D\ {}^0Sp\ {}^0S^{2>} \mid D_4^{6>}\,{}_3^{5}\ {}^+Tp\ {}^+Dp \mid$

$\overset{\text{VII}}{S\!\!\!/^{\text{III}<}}\ {}^0S\ {}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid {}^0T$

201) $\mathfrak{C}$: $T \mid Sp\ D \mid {}^+T^{\text{II}<}\ {}^0S \mid ..^{2>}\ {}^+D^{\text{II}<} \mid ..\overset{3>}{1}\ {}^0Sp \mid S^{\text{VII}}\ {}^0Tp \mid$

$S^{\text{VII}}\ D \mid T$

202) $^6/_8$: ${}^0T \mid {}^0S\ {}^0Sp\ {}^0S^{2>}\ \overset{\text{I}}{..} \mid {}^+Dp\ {}^+Tp\ \overset{\text{VII}}{S\!\!\!/^{\text{III}<}}\ {}^0S \mid {}^0S^{2>}\ D$

(rhythm: ♪ ♩ ♪ ♩ etc.)

${}^0Tp\ S^{\text{III}<} \mid {}^0S^{2>}\ D\ {}^0T$

203) $\mathfrak{C}$: $T \mid {}^+D^{\text{II}<}\ D \mid {}^0T^{2>}\ D\!\!\!/ \mid {}^0S^{2>}\ D \mid Tp\ S^{\text{VII}} \mid {}^0Tp\ \underset{3}{..} \mid$

${}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid T$

204) $^3/_2$: $S\ D\ Tp \mid Sp\ S\!\!\!/\ {}^0S^{2>} \mid D\ Sp\ {}^+D^{\text{II}<} \mid {}^+T^{\text{II}<}\ S^{\text{VII}}\ D^7 \mid$

$T\ {}^0S\ D\!\!\!/ \mid D\ {}^0T^{2>}\ {}^0S \mid T$ (𝅗. | 𝅗.)

205) $\mathfrak{C}$: $S^{\text{III}<}\ \overset{\text{VII}}{S\!\!\!/^{\text{III}<}}\ {}^+D^{\text{II}<}\ \overset{1}{..} \mid {}^+Dp\ {}^+Tp\ {}^0S^{2>}\ {}^0Sp \mid {}^0\overset{0}{S\!\!\!/}\ {}^0S\ D_4^{6>}\ \overset{+}{..} \mid$

${}^0Tp\ {}^0S\ {}^0T$ (𝅗𝅥)

206) $\mathfrak{C}$: $D^{3>}\ D\!\!\!/^{\overset{7}{3>}}\ {}^0S^{2>}\ \text{I} \mid {}^0Sp\ {}^0Tp\ {}^+D^{\text{II}<}\ Dp \mid D\!\!\!/\ D\ S^{\overset{\text{IV}}{\text{VI}<}\,\overset{\text{V}}{\text{III}}} \mid$

$Tp\ D\ T$ (𝅗𝅥)

207) $^3/_4$: $\underset{\text{III}}{T}\ {}^0S^{2>}\ \text{I} \mid D\ {}^0T^{2>}\ {}^0Dp \mid {}^0\overset{0}{S\!\!\!/}\ {}^0S\ {}^0T \mid \overset{\text{VII}}{S^{\text{III}<}}\ D\ \underset{7}{..} \mid$

$\underset{\text{III}}{T}\ S^{\text{III}<}\ \underset{\text{III}}{T} \mid \overset{\text{VII}}{S\!\!\!/^{\text{III}<}}\ D\ {}^0S^{2>} \mid {}^0\overset{0}{S\!\!\!/}\ {}^0S\ D \mid {}^0T$ (𝅗𝅥.)

208) $\mathfrak{C}$: $T\ \underset{3}{D^7} \mid {}^0T^{2>}\ {}^+Tp \mid D\!\!\!/\ D \mid {}^+T^{\text{II}<}\ {}^0Sp \mid {}^0S^{2>}\ {}^+Sp \mid$

${}^+D^{\text{II}<}\ 1 \mid S^{\overset{\text{IV}}{\text{VI}<}\,\overset{\text{III}}{\text{V}}} \mid T$

209) ₵ : ^0D ^0S | ^+Dp ^+Tp | $^0S^{2>}$ I | D $^0T^{2>}$ | $S^{III<}$ $\overset{VII}{\not S^{III<}}$ |
^+Dp ^0T | ^0S ^0D | ^0T

210) $^3/_4$: T | $\underset{3}{S}$ D | T $D^{3>}$ | ^0Sp $^0S^{2>}$ | $D^{\substack{6\\4}}$ $\overset{7}{..}$ | ^0S ..VII |
♩ 𝅗𝅥 etc.
^0Tp $^0S^{2>}$ | ^+Sp D | T

211) $^3/_4$: ^0T $..^{2>}$ Tp | $\underset{V}{D}$ $\underset{VI}{}$ ^0S | $D^{6\ 7\ 5}$ | $^0T^{2>}$ $\underset{3}{Tp}$ $^0S^{2>}$ |
I D ^+Dp | ^+Tp $S^{III<}$ $\overset{VII}{\not S^{III<}}$ | D ^0Sp D | ^0T

212) ₵ : T Tp | ^0S Dp | Tp S | Sp | ^0S D $\overset{7}{..}$ | ^0Sp $^0S^{2>}$ |
♩ ♩
^+Sp S | T

213) ₵ : ^0T | ^0D S^{VII} | ^0Tp ^0Sp | ^0S $\underset{III}{T}$ | ^0D ^0S | $\underset{III}{T}$ $^0S^2$ |
D^7 Tp | $^0S^{2>}$ ..VII | ^0T

214) $^3/_4$: ^0T | $^0S^{2>}$ I D | $^0T^{2>}$ $^0S^{2>}$ ^0D | ^0Sp $\overset{III<}{\not S^{VII\natural}}$ VIII |
D^+ $..^{3>}$ ^0Sp | ^0Tp ^0T $S^{III<}$ | D^+ ^+Tp $^0S^{2>}$ | I D ^0Sp | ^0T

215) ₵ : $^+T^{II<}$ Sp | $^+D^{II<}$ 1 | $^0T^{2>}$ Dp | Tp $^0S^{2>}$ | $D^{6\ 5}$ |
$^0S^{\overset{2\natural}{II}}$ $\overset{I}{III}$ | $D^{\substack{6\\4}}$ $\overset{7}{..}$ | T

216) $^3/_4$: ^0T | $S^{III<}$ $\overset{V\ \ IV}{}$ $\overset{VII}{\not S^{III<}}$ | D $^0T^{2>}$ | $^0S^{2>}$ S^{VI} D | ^+Tp ^0S |
♩ ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩. ♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩
D^{VI} $\underset{..}{I^{>}}$ | $^0S^{2>}$ I D | ^0T $^0S^{\overset{2>}{III}}$ II | ^0T
𝅗𝅥 ♩ ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ 𝅗𝅥

217) ₵ : $^+\underset{3}{D^{II>}}$ 1 | $\underset{III}{S}$ ..VII $D^{\overset{6}{3>}}$ S^{VII} | $D^{\substack{6\\4}}$ $^{\substack{5\\3}}$ ^0Sp ^0Tp | $\not S^{\overset{VII}{V}\ \overset{VIII}{VI}}$
$\not\!\!D$ D | T

218) ₵ : ^0S | D $\underset{3}{\not\!\!S}$ | S^{VII} $\not\!\!D$ | $^+D^{II}$ 1 | Sp Dp | ^0Sp ^0S |
$^+S^{II<}$ Sp ..VII | T

219) $^3/_4$: ^0S | ^0T S^{VII} ^0T | ^0D $^0T^{2>}$ $^0D^{2>}$ | S^{VI} ^0D ^0T | $^0S^{2>}$ ^0T |

$..^{VII<}$ S^{VII} $\overset{VII}{\$}^{III<}$ | $^+D^{II<}$ 1 7.. | ^0T S^{VI} V | ^0T

220) $^4/_4$: $S^{III<}$ | ^0T $\overset{VII}{\$}^{III<}$ D $^0T^{2>}$ | ^0Dp S^V VI ^0D $\overset{VII}{S}^{III<}$ |

D^7 $^0T^{2>}$ D^{VI} $\overset{VII}{S}^{III<}$ D | $^0T^{2>}$ S^{VII} ^0T

Diese Aufgaben gehen in der Verknüpfung noch von derselben Tonika aus verständlicher scheinkonsonanten Bildungen so weit, wie überhaupt nur möglich; sollte noch eine oder die andere Bildung ausser den hier entwickelten verständlich sein, so wird sie doch jedenfalls nach denselben Grundsätzen zu beurteilen und zu behandeln sein. Bei weitem die Mehrzahl der in diesem Paragraphen betrachteten Harmoniefolgen leitet gewöhnlich eine Modulation ein; es sei aber nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass die grösste Ausdrucksgewalt der Harmonik nicht in dem (nur allzuleichten) häufigen Wechsel der Tonalität, sondern vielmehr in der Dehnung der Grenzen der Tonart beruht; Folgen wie b^+ — h^+ ($^0S^{2>}$ — $D\!\!\!/$) in A-moll oder ^0f—^0fis (= $^0\overset{0}{\$}$—$^+D^{II<}$) in C-dur (ohne Modulation) bedeuten ein gewaltiges Aufatmen, als sollten die Fesseln der irdischen Hülle damit gesprengt werden. Natürlich ist der Kompositionsschüler vor dem Missbrauch dieser stärksten Ausdrucksmittel eindringlichst zu warnen.

Unser Blick ist nun weit geworden und die folgenden Kapitel, die uns wieder mehr auf begangenere Gebiete führen, bringen wieder leichtere Arbeit.

III. Kapitel.

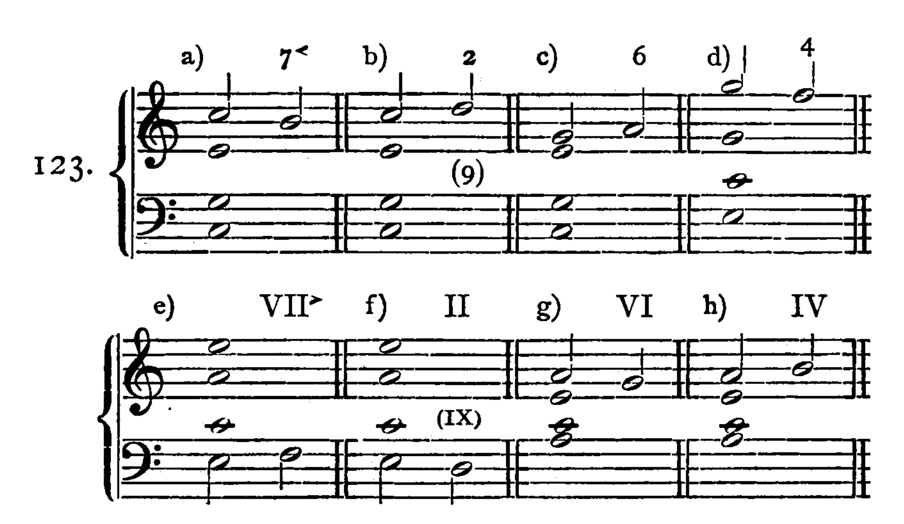
Dissonanzlehre. Sequenzen. Zwischenkadenzen.

§ 10. Vervollständigung der Dissonanzlehre.

Allmählich und gelegentlich haben wir die Bedeutung dissonanter Bildungen aller Arten kennen gelernt; es ist nun Zeit, dieselben nach festen Gesichtspunkten zu ordnen und übersichtlich zu gruppieren, sodass auch die Einführung anderer analogen Bildungen sich dem Verständnisse sofort erschliesst. Die wichtigste Unterscheidung ist die der charakteristischen Dissonanzen von

den nur figurativen; erstere lernten wir bereits sowohl innerhalb der Tonart als für die Modulation als wichtigste Merkmale der Klänge in ihren Funktionen als Dominanten kennen (6 bei der ^{+}S, VII bei der ^{0}S, 7 bei der D^{+}, VI bei der ^{0}D), letztere sind uns bei den Figurationsarbeiten bereits in grösserer Zahl durch die Feder gegangen, ohne dass wir ihnen besondere Beachtung geschenkt haben. Es gilt nun, die Kategorie der charakteristischen Dissonanzen zu erweitern und die grosse Zahl der figurativen in Gruppen zu ordnen. Beginnen wir mit den Letzteren, so macht uns die Figuration mit Durchgangstönen und Wechselnoten ganz ungezwungen mit einer Menge von dissonanten Akkorden bekannt, denen die herkömmliche an die Generalbassbezifferung anlehnende Harmonielehrmethode eine allzugrosse Wichtigkeit beilegte, indem sie dieselbe mit den charakteristischen Dissonanzen auf gleiche Stufe stellte.

Die Figuration der Prim oder Quint des Durakkordes und Mollakkordes mit ihrer Ober- oder Untersekunde ergiebt, wenn der figurierte Ton verdoppelt ist, also (gewöhnlich in anderer Oktavlage) neben dem fremden Tone (Sekunde oder Septime) vertreten bleibt, viertönige Akkorde von zum Teil unsern bisherigen viertönigen Bekannten widersprechender Konstruktion:



Auch die Figuration der Terz ergiebt ähnliche Bildungen:

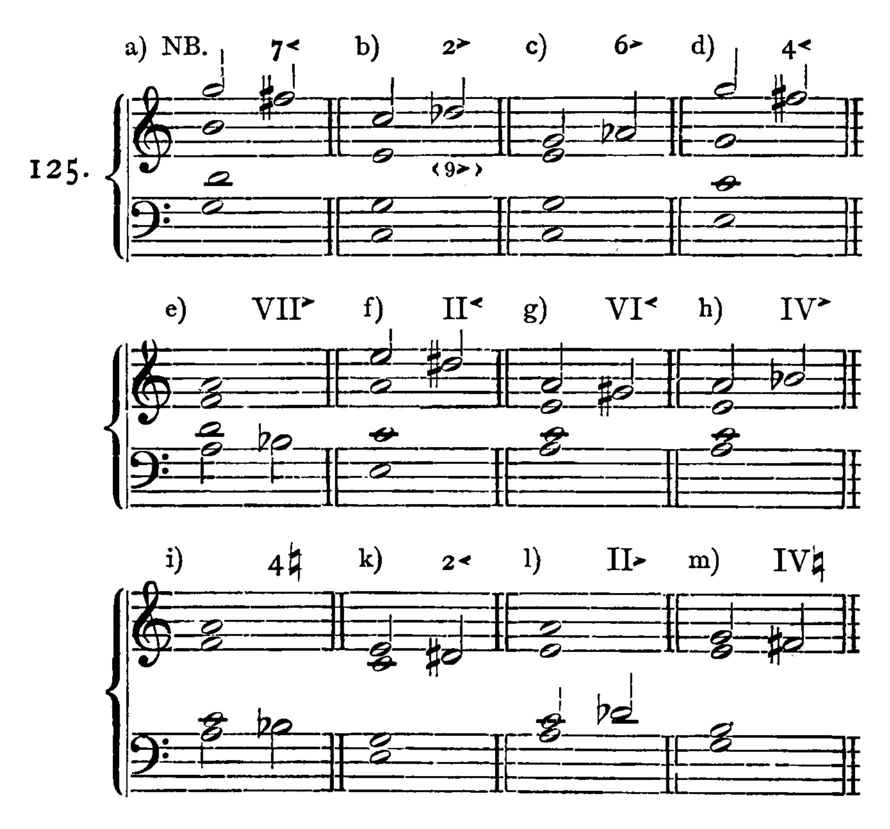


Hat der figurative Ton (die 7<, 2, 6, 4 bezw. VII>, II, VI, IV) unmittelbaren Sekund-Anschluss, d. h. geht die aus der 8 kommende 7< weiter in die 6 oder zurück in die Oktave führt die 2

aus der 3 in die 1 oder zurück in die 3 etc., also: erweist sich der (auf eine leichte Zeit eintretende) fremde Ton wirklich nur als natürlichste Einschaltung zwischen zwei harmonisch bedeutsamen Tönen, so haben wir die leichtest verständliche und in der Wirkung am niedrigsten stehende, schwächste Art dissonanter Bildungen vor uns, die sogenannten

durchgehenden Dissonanzen.

Als Wechselnoten werden oft die Leittöne (kleine Ober- und Untersekunde) des zu verzierenden Tones eingeführt, auch wo dieselben nicht leitereigene sind, wodurch die Bildungen von 123 und 124 wieder ein etwas anderes Aussehen bekommen:



Durch solche Annäherung an den verzierten Ton ist die engere Zugehörigkeit zu denselben aufs schärfste markiert; in vielen Fällen freilich wird der Effekt ein weichlicher, gekünstelter.

Viele der 123—125 niedergeschriebenen Akkorde weisen drei stufenweise neben einander liegende Töne auf (wenn auch in verschiedener Oktavlage) so: *c d e* in 123b) und f) und 124k); *a h c* in 123h) und 124m), während alle früher von uns betrachteten dissonanten Akkorde (S^6, D^{VI}, S^{VII}, D^7) nur zwei neben einander liegende Töne hatten $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix}\mathrm{V}\\\mathrm{VI}\end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix}\mathrm{VII}\\\mathrm{VIII}\end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix}8\\7\end{smallmatrix}\right)$. Es leuchtet ein, dass solche Akkorde, wenn sie nicht in der erörterten Weise gleichsam zufällig bei der Figuration entstehen, durch ihre starke Dissonanz sich sehr bemerklich machen müssen, daher einem schlichten, das Auffallende meidenden, nicht figurierten Satze zunächst fremd sind —

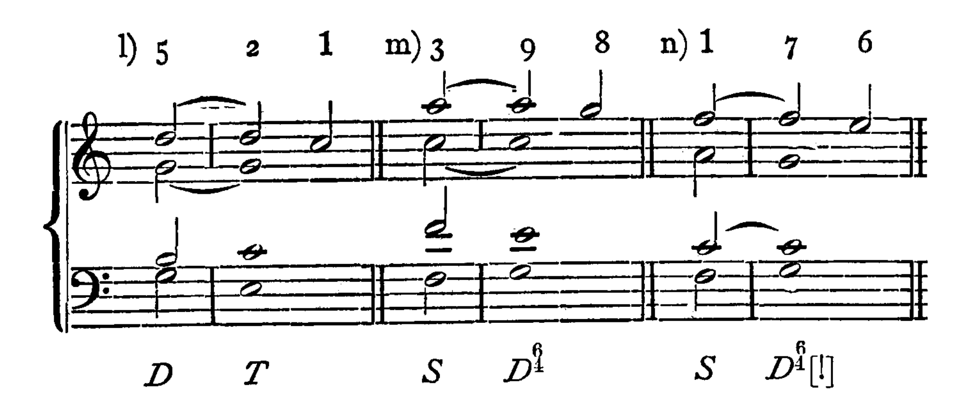
ein solcher zieht die scheinkonsonanten Parallelklänge und Leittonwechselklänge im allgemeinen vor — so ist es denn wohl erklärlich, dass verhältnismässig sehr schwer verständliche Folgen konsonanter Harmonien viel früher in der Musiklitteratur heimisch wurden als selbst die durch Hinzufügung der charakteristischen Dissonanzen zu den Dominanten entstehenden einfachsten Septimen- und Sextakkorde. In einer Art der Einführung sind freilich nicht nur diese sondern auch Bildungen wie die Fig. 123—125 mitgeteilten seit Jahrhunderten im strengsten mehrstimmigen Satze heimisch, nämlich als sogenannte

vorbereitete Dissonanzen.

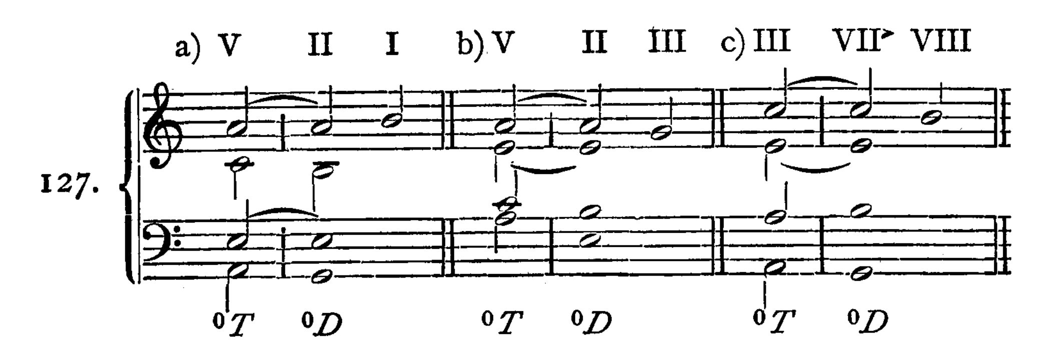
Wird aus einer Harmonie beim Übergang in eine andere (*T—S*, *S—D*, *D—T*, *S—T* u. s. w.) ein der letztern fremder Ton zunächst noch beibehalten und erst nachträglich zu einem der neuen Harmonie angehörigen sekundweise weitergeführt, so entstehen sogenannte Vorhalte (der fremde Ton wird vor dem neuen Akkordtone noch einige Zeit weiter gehalten).

Wir gehen die wichtigsten Fälle für die Hauptharmonien durch:

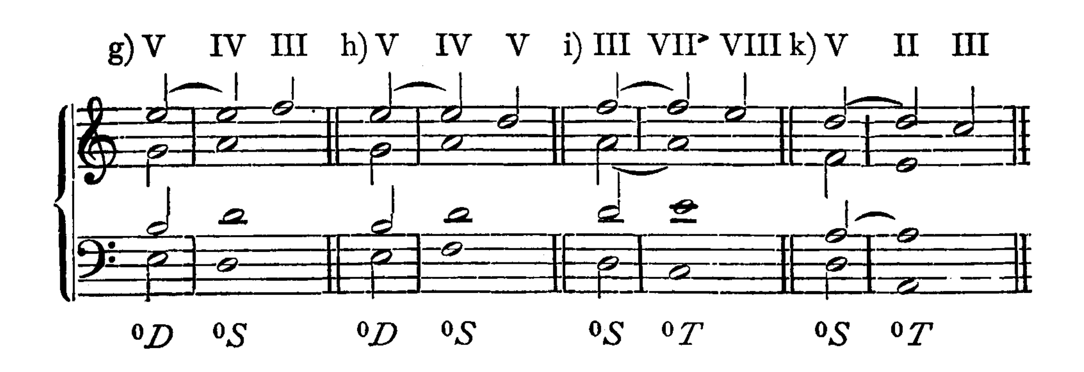


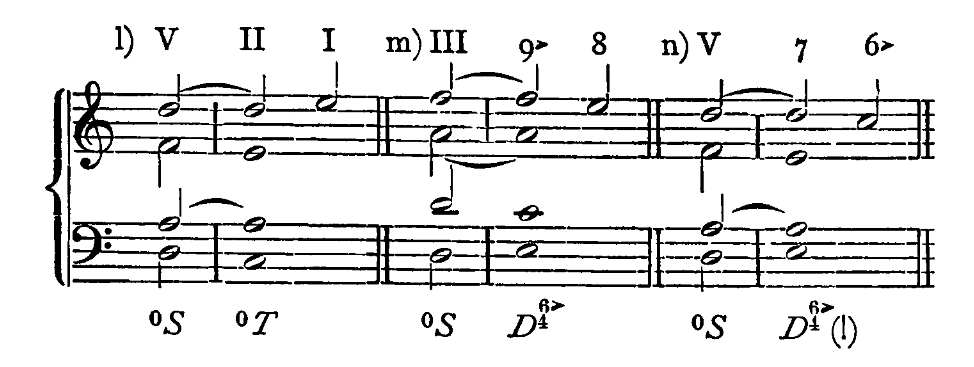


Diesen Durbeispielen entsprechen die Mollbeispiele:

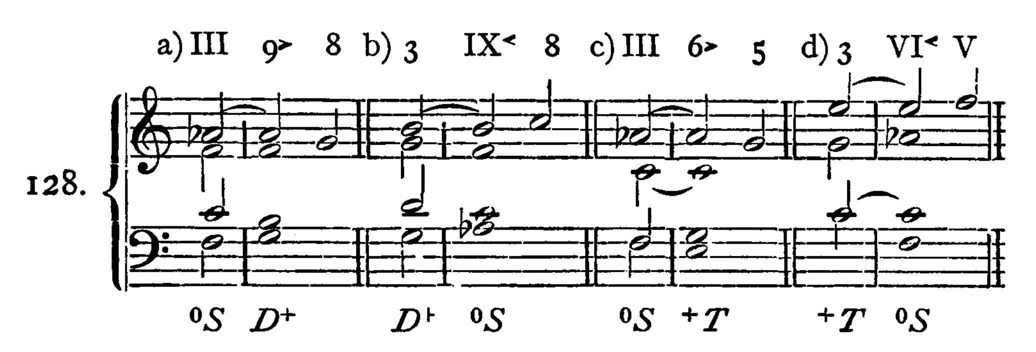






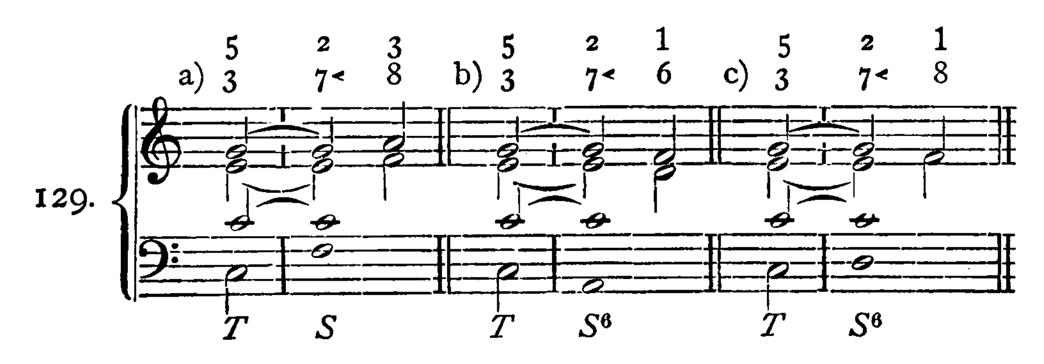


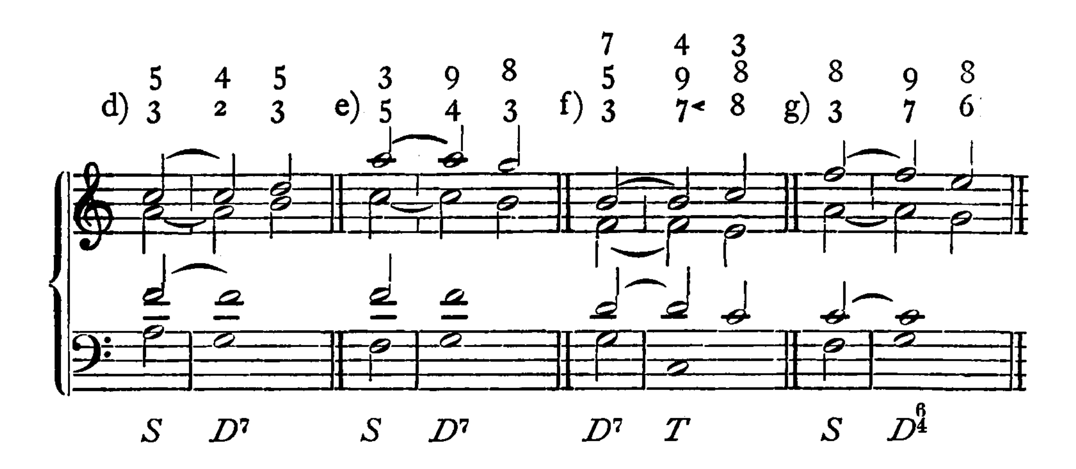
Dazu kommen ferner die durch Einführung des Gegenklangs der Tonika entstehenden Bildungen wie:

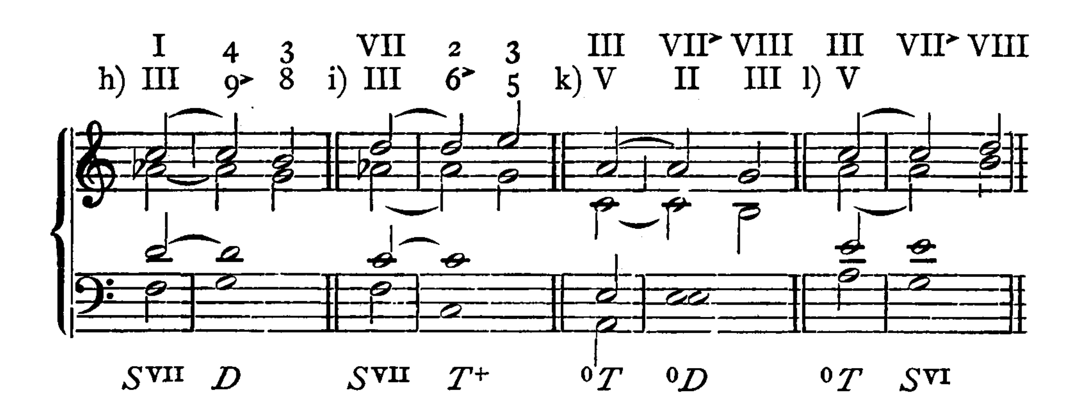


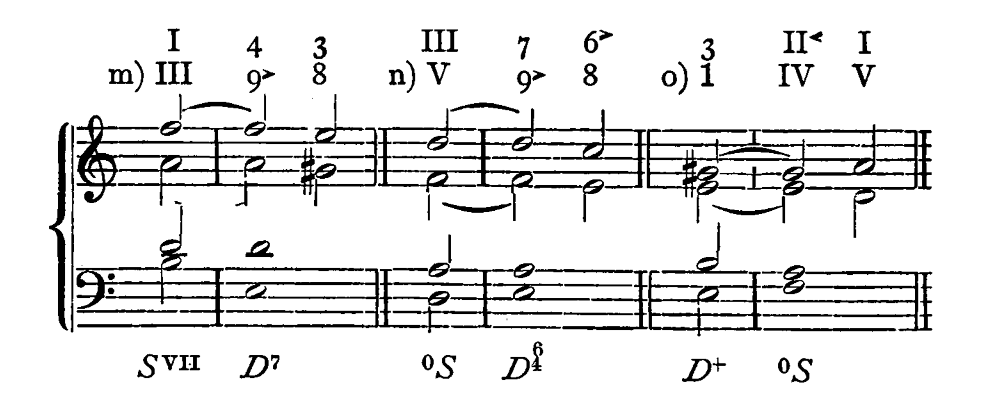


Durch Kombination zweier bei demselben Harmonieschritte möglichen Vorhaltsbildungen entstehen natürlich wieder andere, doch nur zum Teil kompliziertere Akkordbilder:

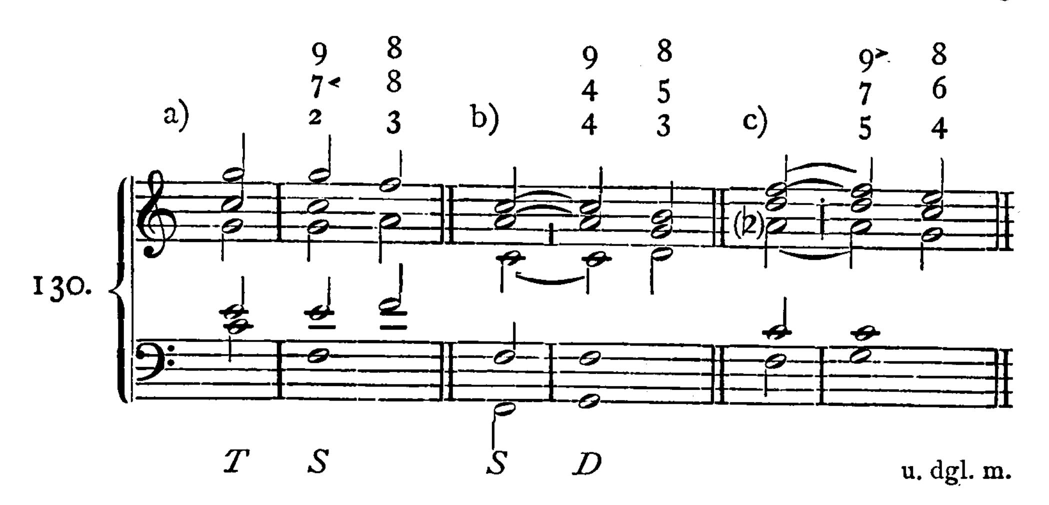




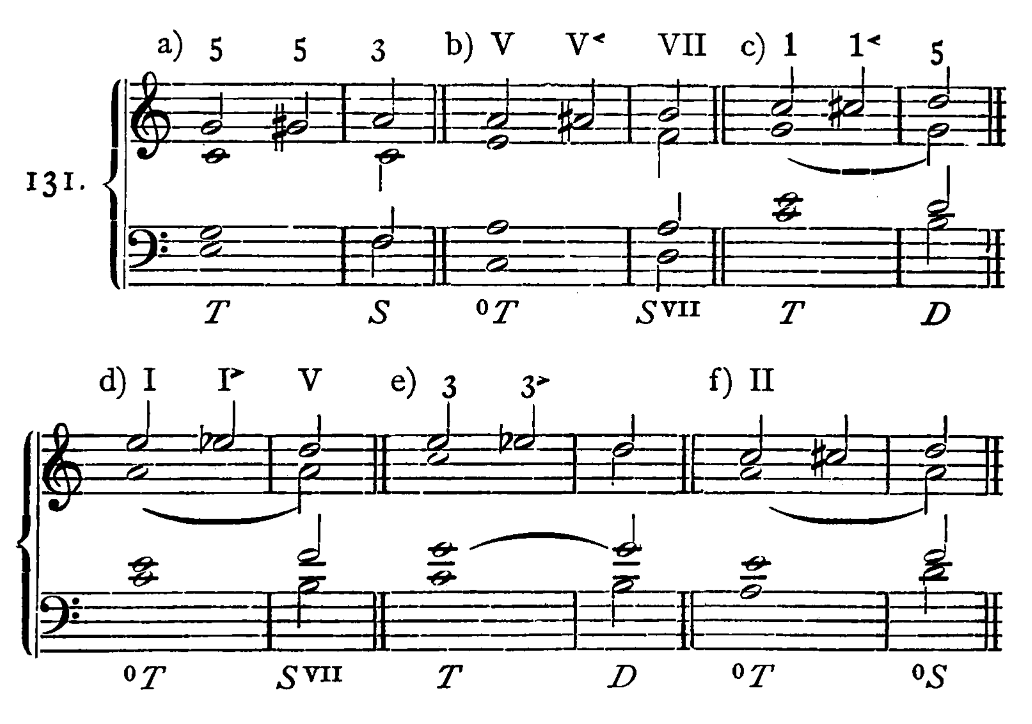




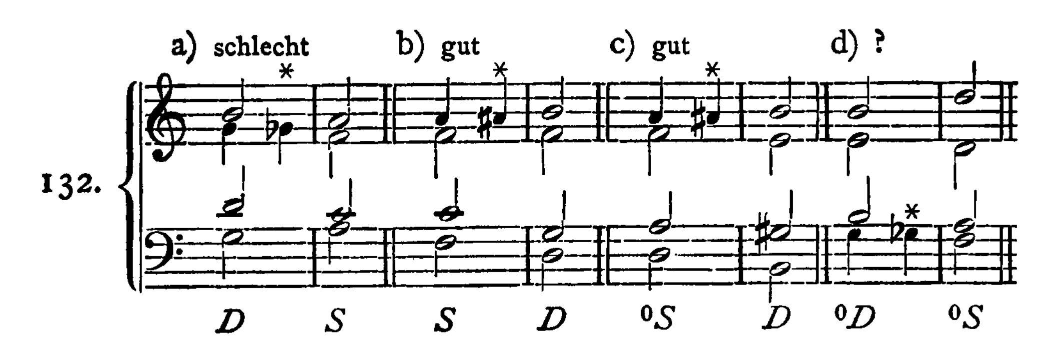
Der mehr als vierstimmige Satz, den wir weiterhin zu üben haben werden, erhält durch die Vorhalte eine grosse Zahl möglicher neuen Zusammenklänge; die gute Klangwirkung ist für die vorbereiteten Vorhalte verbürgt, wenn man vermeidet, den vorgehaltenen Ton in derselben Oktavlage mit dem Akkordtone zusammenzubringen, vor welchem er vorgehalten ist:



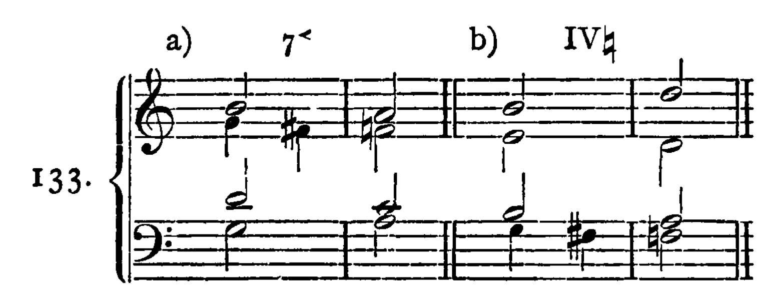
Diejenigen Dissonanzen, welche durch chromatische Veränderung eines Akkordtones entstehen (die sogenannten alterierten Akkorde), gehören in der Regel zu den durchgehenden, d. h. ein chromatisch veränderter (erhöhter oder erniedrigter) Ton kann, wo der nicht figurierte Satz einen grossen Sekundschritt aufweisen würde, als figuratives Element eingeschoben werden. Solche chromatische Durchgänge sind zumeist leicht verständlich, da sie einen Leitton zum nachfolgenden Akkordtone einschieben z. B.:



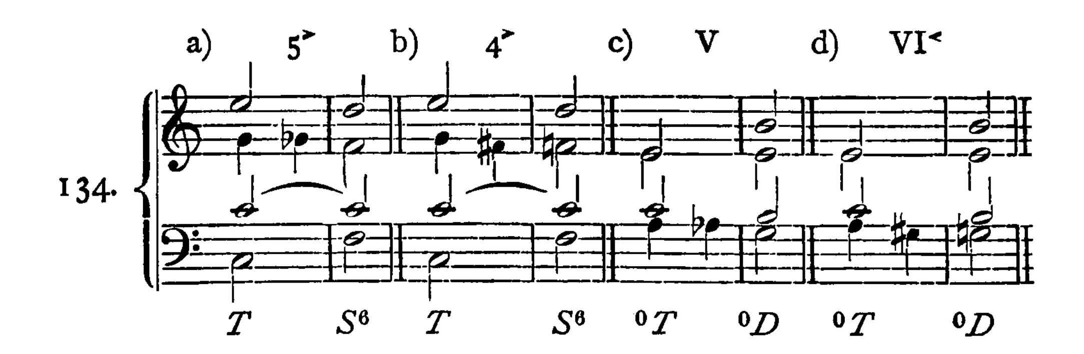
Doch weigert sich das Ohr oft, Bildungen aufzufassen wie $1^{>}$, $\mathrm{I}^{<}$, $3^{<}$, $\mathrm{III}^{>}$, weil das durch dieselben entstehende Intervall der übermässigen Terz ($1^{>}$ — 3, 1—$3^{<}$, III—$\mathrm{I}^{<}$ u. s. w.) der Quarte zu ähnlich klingt und daher unter Umständen zu einer falschen Auffassung des Zusammenklangs verleitet:



(selbstverständlich haben die $3^{<}$ der *T* und *D*, die $1^{>}$ der *T* und *S*, die $5^{>}$ der *S* in Dur und ebenso die $III^{>}$ der ^{0}T und ^{0}S, die $I^{<}$ der ^{0}T und ^{0}D und die $V^{<}$ der ^{0}D in Moll gar keinen Anspruch auf Einführbarkeit, da sie enharmonisch mit einem leitereigenen leichtverständlichen Tone zusammenfallen; überhaupt bedenke man, dass es sich bei den chromatischen Durchgängen ja nur um Gewinnung eines Leittonschrittes zum folgenden Tone handelt). In Fällen wie 132a) und d) wird man lieber die Schreibweise des figurativen Tones als Wechselnote (*fis* Wechselnote von *g*) sehen und auffassen, obgleich dieselbe nicht zurückgeht, vielmehr im nächsten Akkord chromatisch verändert wird (verlassene Wechselnote):



Vielleicht ziehen viele auch bei 132b) und c) die Schreibweise *b* (4♮ bez. $VII^{>}$) statt *ais* vor. Auch die $5^{>}$ in der ^{+}T und die $V^{>}$ in der ^{0}T und ^{0}S wird man lieber als Wechselnote der 5♮ und V♮ geschrieben sehen (134a—f), während man die $5^{>}$ der *D* und die $V^{<}$ der ^{0}S gut versteht (134g—h):



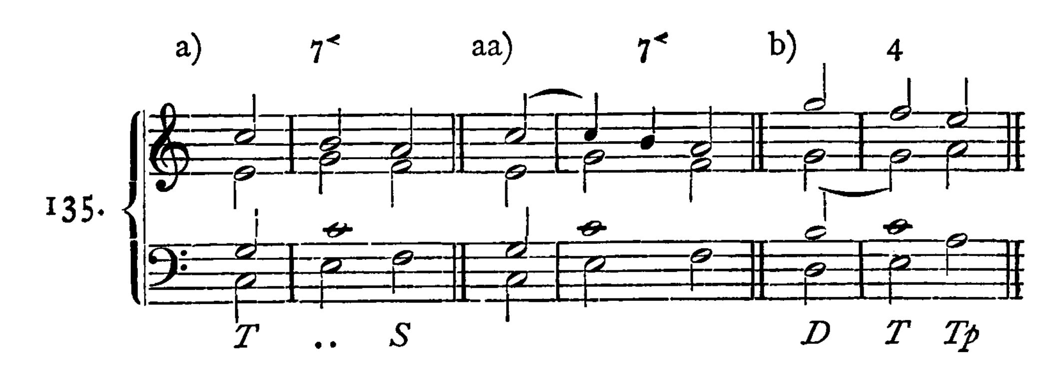


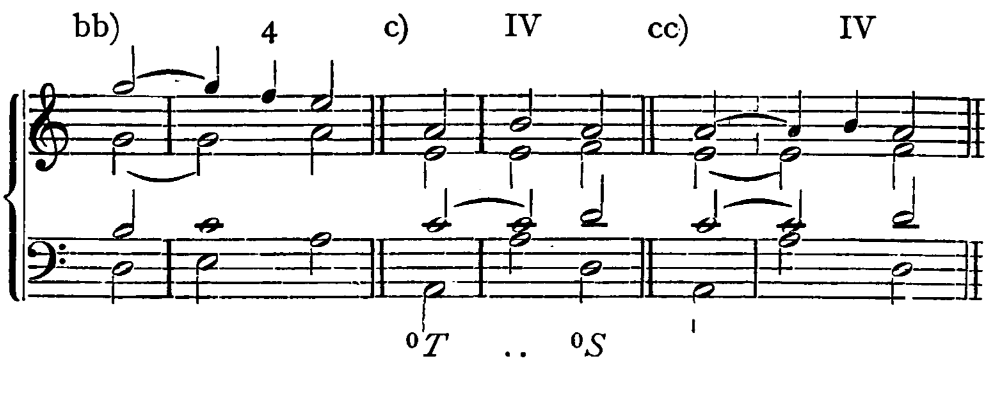
Im Allgemeinen muss zugestanden werden, dass uns die chromatischen Erhöhungen überhaupt geläufiger sind als die chromatischen Erniedrigungen, woran aber die Praxis der Gegenwart mit schuld sein mag.

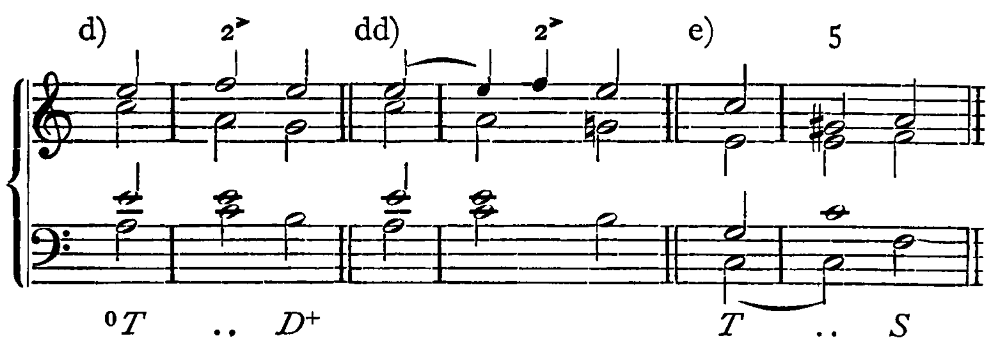
Sowohl die durch diatonische Sekundfortschreitung durch Zwischenstufen entstehenden „durchgehenden Dissonanzen“, als auch die durch Chromatik entstehenden „alterierten Akkorde“ treten nun aber in eine Reihe mit den „vorbereiteten Dissonanzen“, ja überbieten dieselben an Schärfe und Kraft der Dissonanz, sobald sie auf die schwere Zeit im Takt rücken; wir erhalten dann die dritte und wichtigste Kategorie dissonanter Bildungen, die

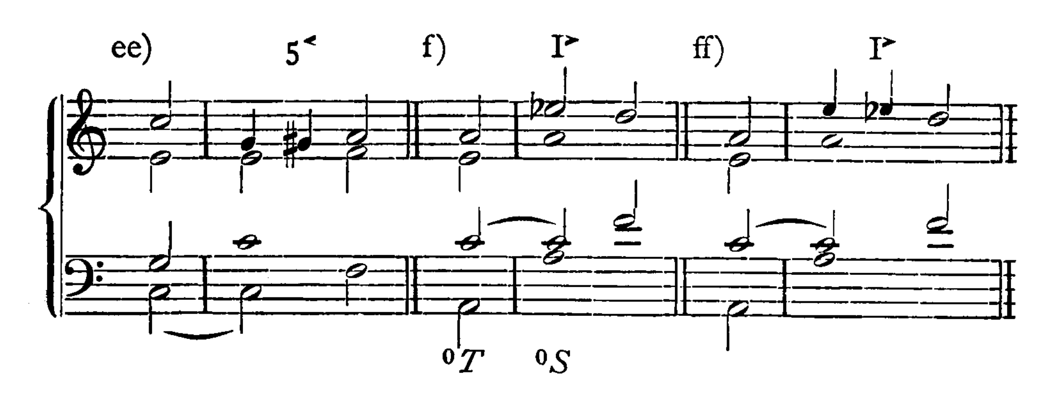
frei auftretenden Dissonanzen.

Sämtliche oben (126—130) als vorbereitete Dissonanzen eingeführten dissonanten Bildungen können schliesslich auch — mit mehr oder minder guter Wirkung — ohne Vorbereitung der dissonanten Töne, also frei eintreten; diese dritte Kategorie umfasst daher in der That alle dissonanten Bildungen. Allerdings würde man sehr fehl gehen mit der Annahme, dass ungestraft alle Dissonanzen frei eintreten können; vielmehr wird man unter allen Umständen gut thun, bei der freien Einführung der Dissonanzen immer den Gesichtspunkt im Auge zu behalten, dass solche freie Einführung immer mehr oder weniger Stellvertretung oder Ellipse ist. Die folgenden Beispiele stellen fortlaufend der freieingeführten Dissonanz die vorbereitete Form, der auf der schweren Zeit sekundweise erscheinenden die auf die leichte Zeit durchgehende als das Ursprünglichere Vollkommenere gegenüber (vgl. a mit aa, b mit bb u. s. w.).

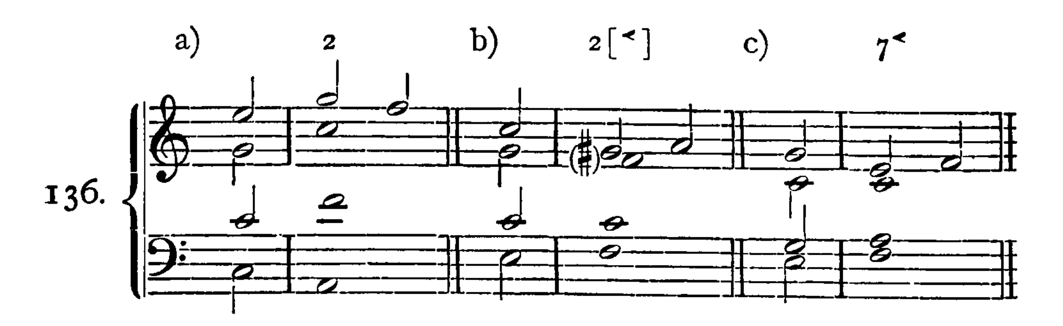


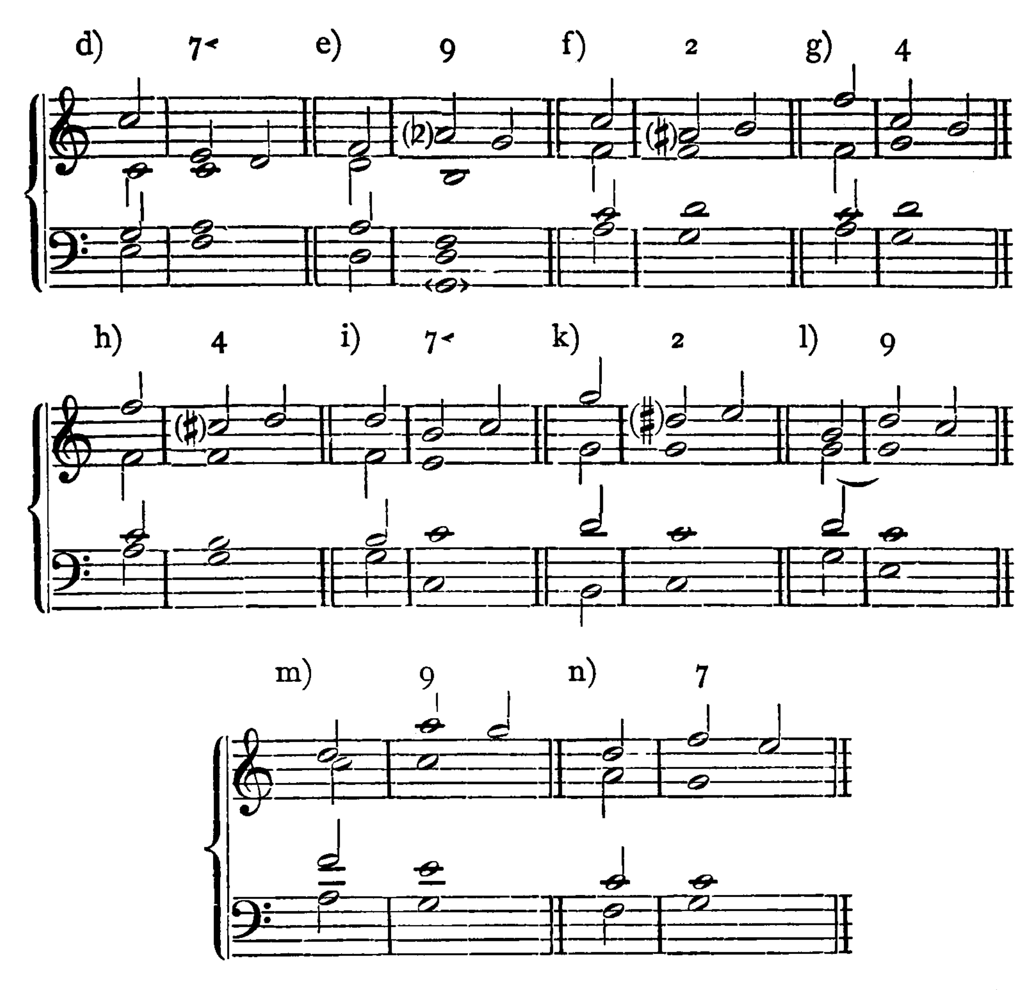






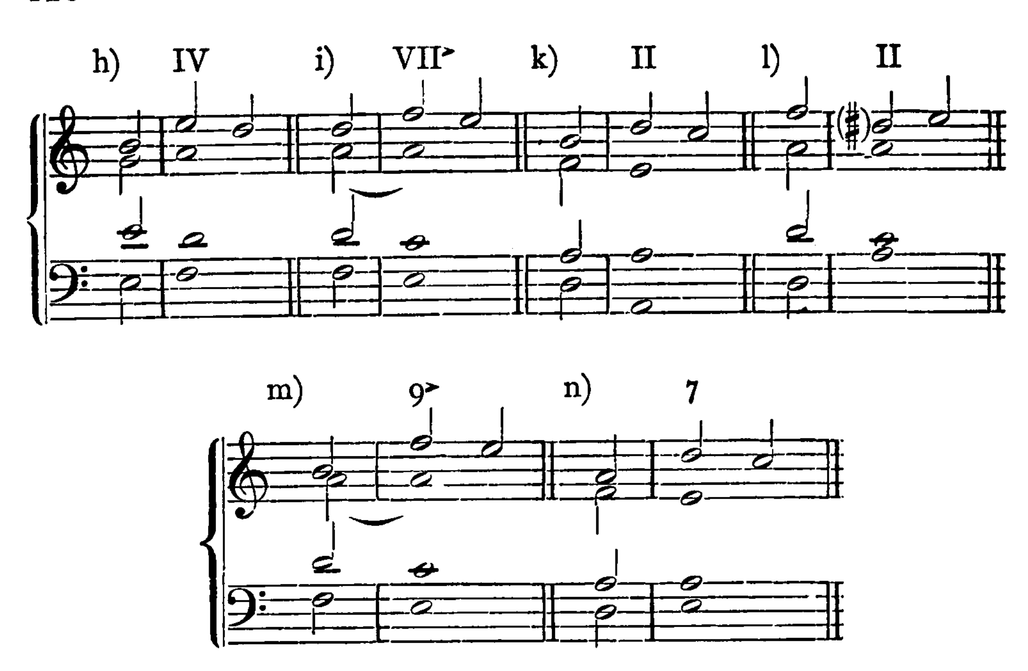
Die folgenden Beispiele vergleiche man fortlaufend mit den vorbereiteten Dissonanzen von 126, für welche die hier gegebenen Führungen nur s t e l l v e r t r e t e n d e sind:





Die Mollbeispiele von No. 127 ergeben durch stellvertretende Fortschreitungen die frei eintretenden Dissonanzen:





Die geklammerten ♯ und ♭ in 136 und 137 verwandeln die Ganztonvorhalte in Leittonvorhalte, markieren also noch unzweideutiger die melodische Beziehung des betr. Tones zum folgenden derselben Stimme, heben dafür aber die Annahme einfacher stellvertretender Fortschreitung (mit Verlegung des Akkordes) auf, bedingen wenigstens ausserdem noch die Annahme eines chromatischen Durchgangs nach Art von 135 z. B.:



Die Verwandlung der Beispiele von 131ff. in frei auftretende Dissonanzen ist hiernach wohl nicht mehr nötig; dieselben geben sämtlich ohnehin schon Leittonvorhalte. Dagegen können wir nun allgemein sagen, dass vor jedem Akkordtone frei einsetzende Halbton- oder Ganztonvorhalte von unten und von oben möglich sind, dass dieselben aber keineswegs gleichwertig sind: Die Leittonvorhalte von unten sind jederzeit leichtverständlich, die von oben dagegen nur, wo sie leitereigen sind oder doch noch nahe verwandte Harmonien einführen (III der ^{0}S in Dur, III der $^{0}\overset{0}{\mathfrak{S}}$ in Moll). Doch sei überhaupt nachdrücklichst gewarnt vor einem Missbrauch der nicht leitereigenen Vorhalte. Zuviel Pfeffer und Salz verdirbt die Speise.

Die hiermit gewonnene Klärung der Dissonanzlehre nutzen wir nun zunächst aus, um unsere Figurationsübungen zu vermannichfaltigen. Die folgende Gruppe von Aufgaben wird in der Weise ausgearbeitet, dass zuerst jedes Beispiel nach Möglichkeit auf die schwere Zeit eine vorbereitete Dissonanz bringt und zwar wie Aufgabe 149 ff, je ein Beispiel mit Figuration des Soprans, des Alts, des Tenors, des Basses und jedes fünfte mit Verteilung der Figuration auf alle vier Stimmen. Zur Ausführung dieser Aufgaben ist noch Folgendes zu bemerken:

a) Zur Vorbereitung der Dissonanz dient ein auf die vorausgehende leichte Zeit eintretender Akkordton (Prim, Terz oder Quint einer wirklichen Harmonie oder einer Scheinkonsonanz (!), oder auch die Septime der ^+D oder ^0S sowie die Sexte der ^+S und ^0D).

b) Die Dissonanz hat Sekundfortschreitung zu machen; nur die VII der ^0S und die 6 der S können zunächst zum Grundton der ^+D fortschreiten und erst dann die erwartete Sekundfortschreitung nachfolgen lassen.

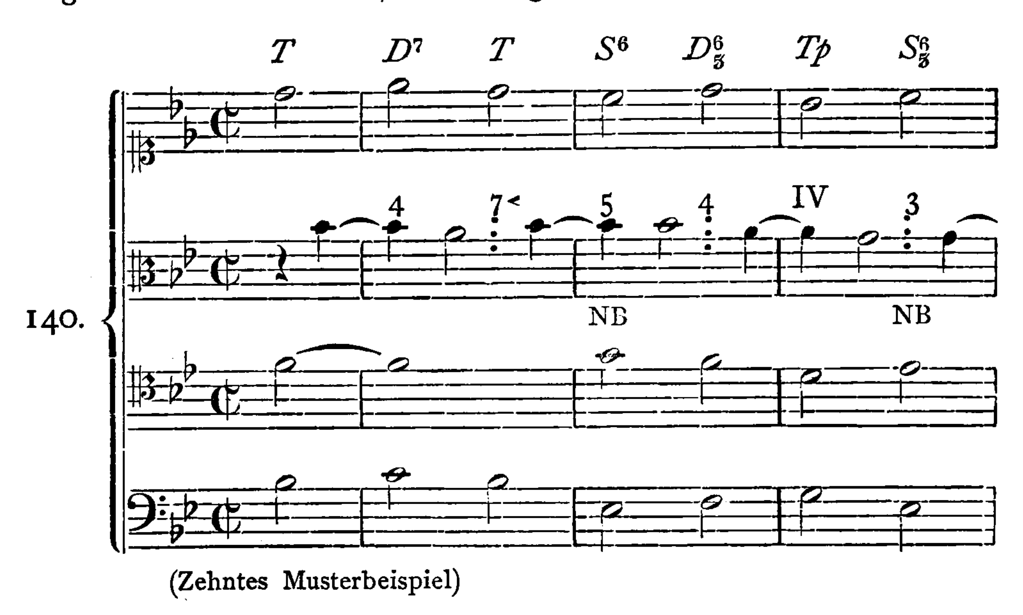
c) Wo die zu figurierende Stimme Gelegenheit zur Einführung einer vorbereiteten Dissonanz auf die schwere Zeit nicht giebt, ist die Synkopierung dennoch durchzuführen, also mittels Bindung eines beiden Harmonien gemeinsamen Tones; in solchen Fällen ist die synkopierte Stimme vom Zwange der Sekundfortschreitung entbunden und schlägt womöglich einen Akkordton nach, der für die folgende schwere Zeit eine vorbereitete Dissonanz ergiebt.

d) Bei der Figuration im dreiteiligen Takt und wo die Figuration drei oder noch mehr Töne auf jeden Akkord der drei anderen Stimmen zu bringen hat, soll bei den folgenden Aufgaben immer nur der der schweren Zeit unmittelbar vorausgehende Wert gebunden werden, sodass also die Synkopierung nur eine teilweise wird, wie aus folgenden Anfängen zu ersehen:

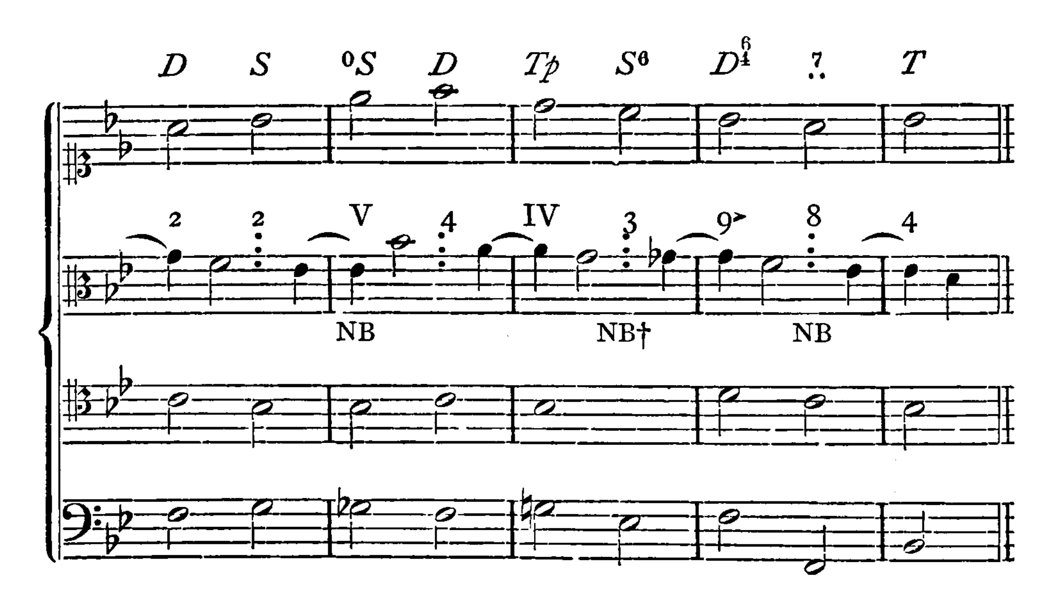


Das folgende (10.) Musterbeispiel mag die Anwendung dieser Regeln veranschaulichen; die zu figurierende Stimme sei der Alt:

140.



(Zehntes Musterbeispiel)



Bei NB. schlägt, weil der auf die schwere Zeit fallende Ton konsonant ist, ein Akkordton nach, Takt 3 und 4 derselbe, Takt 6 ein anderer, Takt 8 die Septime, bei NB† wird die chromatisch veränderte Terz an Stelle der einfach wiederholten gesetzt (°*S* statt S^{+}).

Aufgabe 221—236 (synkopiert zu figurieren).

221) ₵ : *T* | ..II *Tp* | *S Sp* | D^{6}_{4} 7 | *T Tp* | °*S D* | *Dp Tp* | *S*6 *D* | *T*

222) ₵ : S^{VII} | D^{+} S^{VII} | D^{+} ^{0}T | $\overset{VII}{S^{III<}}$ D | ^{0}T ^{0}D | ^{0}Sp $\not{S}^{VII}$ |

$D^{6>}_{4}$ $\overset{7}{..}$ | $^{0}T^{2>}$ ^{0}S | ^{0}T

223) $^{3}/_{4}$: T | S^{6} D | $^{+}T^{II<}$ S | Sp Dp | Tp ^{0}S | D^{6}_{4} $\overset{7}{..}$ |
etc.)

$^{+}T^{II}$ ^{0}S | D S | T

224) $^{3}/_{4}$: ^{0}T S^{VII} | D $^{0}T^{2>}$ | ^{0}S ^{0}D | ^{0}Dp $\underset{1}{S}$ | $\underset{8}{D}$ ^{0}D | ^{0}S $\underset{1}{T}$ |
etc.

S^{VII} D^{+} | ^{0}T

225) $^{2}/_{4}$: T | D Tp | $^{0}T^{II<}$ S | D Sp | $\not{D}$ D | Tp $^{+}T^{II<}$ |
etc.

Sp ^{0}S | D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ | T

226) $^{2}/_{4}$: ^{0}T | S^{VII} D | ^{0}T ^{0}D | ^{0}Sp $\not{S}^{VII}$ | D ^{0}D | $..^{2>}$ ^{0}S |
etc.

D $^{0}T^{2>}$ | ^{0}S D | ^{0}T

227) $^{3}/_{4}$: S D | Sp .. | Dp T | Sp D | T ^{0}S | D Dp | Tp D | T
etc.

228) $^{3}/_{4}$: ^{0}T | .. ^{0}S | ^{0}Dp ^{0}T | S^{VII} D | ^{0}T ^{0}Dp | ^{0}Tp ^{0}T |
etc.

^{0}S $..^{VII}$ | D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ | ^{0}T

229) C : T | S^{6} T S^{6} D | T ^{0}S D Dp | Tp Sp D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ |

Tp S T (Figuration:)

230) C : ^{0}T .. ^{0}S | ^{0}T S^{VII} D ^{0}T | ^{0}D ^{0}T S^{VII} .. |

D^{7} $^{0}T^{2>}$ S^{VII} D^{7} | ^{0}T

231) $^{3}/_{2}$: T S $\overset{6}{..}$ | D Dp T | Tp D $..^{7}$ | T Sp D | T Tp Sp |

D Tp S | Sp D^{6}_{4} $\overset{7}{..}$ | T (Figuration:)

232) $^3/_2$: ^0T | ^0S D^7 | $^0T^{2>}$ ^0Tp | ^0S ^0Dp | ^0Sp ^+D | ^0T .. |
$^0S^{2>}$ $^0T^{2>}$ | ^0S D | ^0T

233) ₵ : T | $^0S^{2>}$ ^+S | D Sp | $^+D^{II<}$ 1 | $^+T^{II<}$ Tp | ^0S Dp |
$^0T^{2>}$ $^0S^{2>}$ | $D^{6\natural}_{4}$ $\underset{..}{+}$ | T

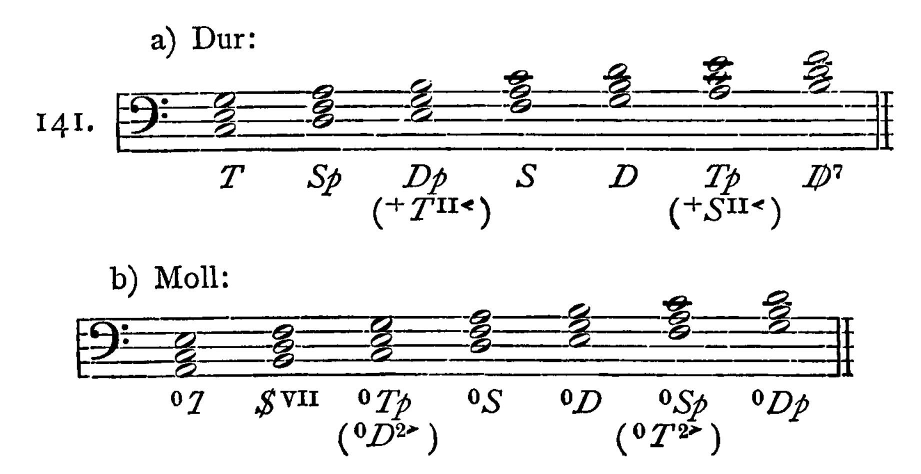
234) ₵ : $\underset{III}{T}$ S^{VII} | D $^0T^{2>}$ | $\underset{III}{D}$ ^0Sp | Tp ^0S | D ^0T | $^0S^{2>}$ $\underset{I}{T}$ |
$\underset{2>}{D^7}$ $\underset{1}{}$ | ^0T

235) ₵ : T | ^0Sp $^0S^{2>}$ | $\underset{..}{I}$ D | $^0T^{2>}$ ^0S | D ^0Tp | S^{VII} $\not D$ |
Dp D^7 | T (𝅝 | 𝅗𝅥)

236) ₵ : ^0T | $S^{III<}$ D | $^0T^{2>}$ ^0D | ^0S $\not S^{VII}$ | ^0D D^+ | ^+Dp ^+Tp |
^0S $\not S^{VII}$ | $\underset{3}{^0Tp}$ ^0Sp | ^0T

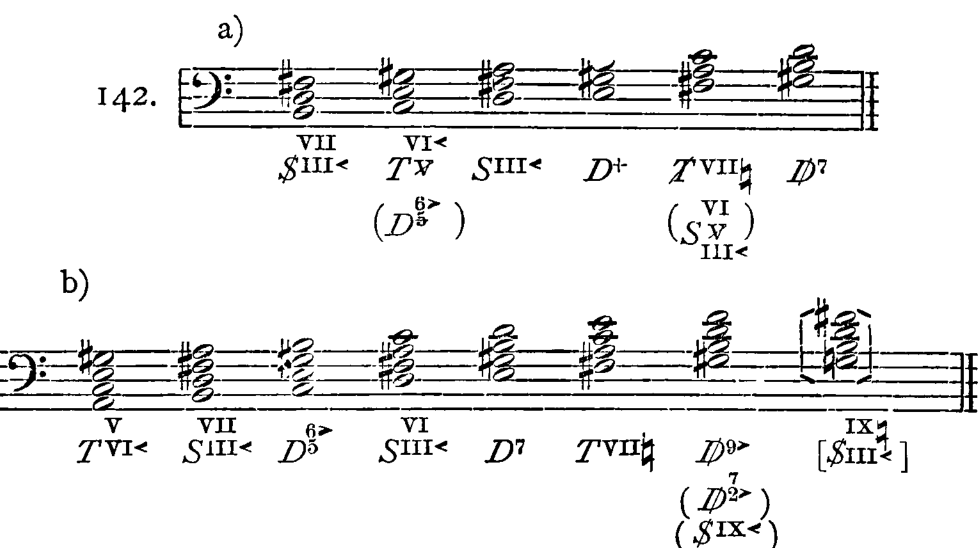
§ 11. Die Sequenzen.

Die an die Generalbassbezifferung anlehnende Harmonielehrmethode hat sich durch die Gleichartigkeit der vom Bass aus zählenden Bezifferung lange Zeit verleiten lassen, Akkordbildungen, die ihrem harmonischen Sinne (ihrer „Funktion“) nach ganz verschiedenwertig sind, zu einander in Parallele zu stellen und daher für jede Stufe der Skala nicht nur einen Dreiklang, sondern auch einen Septimenakkord und in der Zeit der schlimmsten schematischen Verknöcherung (um 1800) sogar auch einen Undezimenakkord, ja Terzdezimenakkord anzunehmen:

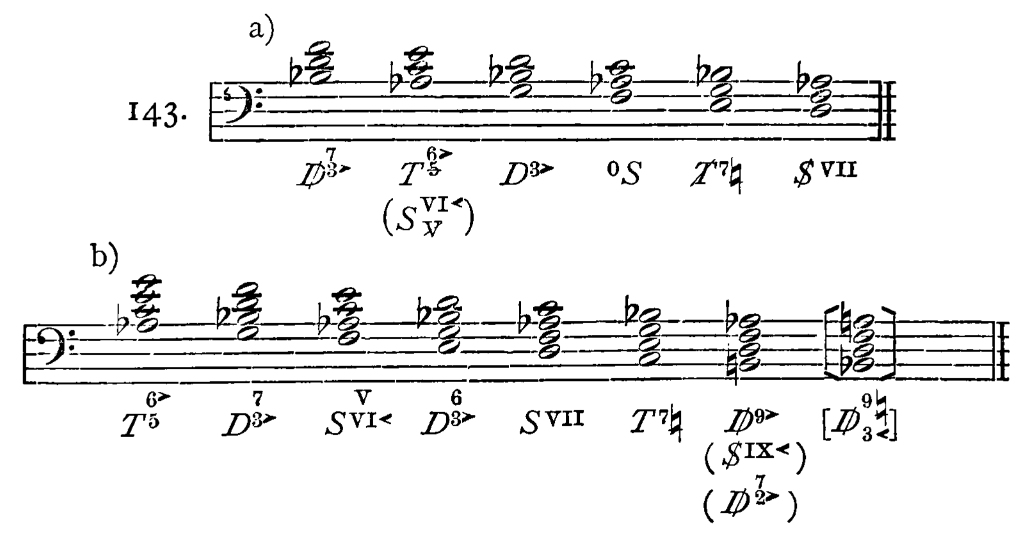




Hierzu kommen zunächst noch die durch Einführung der erhöhten 6. und 7. Stufe der Molltonart (aus der aufsteigenden melodischen Molltonleiter) sich ergebenden:



weiter aber auch in Dur die durch Erniedrigung der 7. Stufe als Brücke zur Terz der ^0S gebildeten:



Es leuchtet ein, dass eine solche Schematisierung keinerlei Zweck hat, da ein Ende gar nicht abzusehen ist; wir brauchen nur an die lydische Quarte in Dur und die phrygische Sekunde in Moll zu denken oder gar an die chromatischen Leittöne der vorigen Paragraphen. Unsere bisherige Darstellung überhebt uns aber auch vollständig der Notwendigkeit, solchen „Nebendreiklängen" aller Art und gar Nebenseptimenakkorden oder -Nonenakkorden etc. besondere Betrachtung zu widmen. Kern und Centrum aller harmonischen Bewegung sind uns die drei Hauptpfeiler der Kadenz:

Tonika, Subdominante und Dominante

an welche alles andere als Beiwerk sich ansetzt, so zunächst die charakteristischen Dissonanzen (S^6, D^7, S^{VII}; D^{VI}, S^{VII}, D^7), weiter die scheinkonsonanten, stellvertretenden Nebenformen der Hauptharmonien (Parallelklänge und Leittonwechselklänge), weiter die durch melodische Gründe notwendigen, ebenfalls scheinkonsonanten Akkorde der dorischen Sexte und mixolydischen Septime, und endlich die vielerlei durch Durchgänge, Wechselnoten, Antizipationen und Vorhaltsbildungen entstehenden absolut dissonierenden Bildungen (leitereigene und solche mit leiterfremden Tönen).

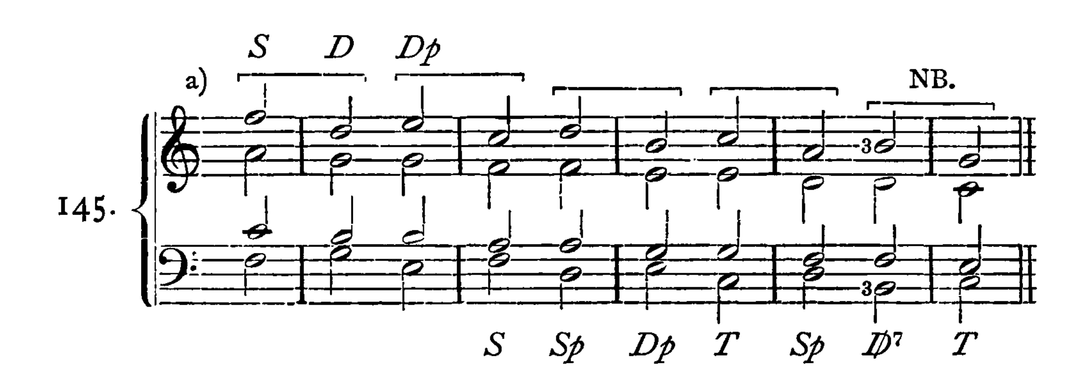
Nur in den sogenannten Sequenzen treten diese nebensächlichen, mehr zufälligen Bildungen mit dem Scheine der Gleichberechtigung neben den charakteristischen Dissonanzen auf, was lange genug die Theoretiker irre geführt hat, bis ihnen Fr. J. Fétis die Binde von den Augen nahm. Die Sequenzen sind nämlich, wie Fétis zuerst erkannte und aussprach, nicht eigentlich harmonische, sondern melodische Bildungen, d. h. das gebietende Prinzip ist bei ihnen nicht logische Weiterführung der Harmonie, sondern stufenweises Fortschreiten durch die Skala. Um es kurz zu sagen: Sequenz ist die mehrmalige Nachahmung eines Motivs, fortschreitend aufwärts oder abwärts durch die Skala der Tonart. Formulieren wir die Definition so, dann sagt sie zugleich aus, dass einstimmige Gänge wie die folgenden schon Sequenzen sind:

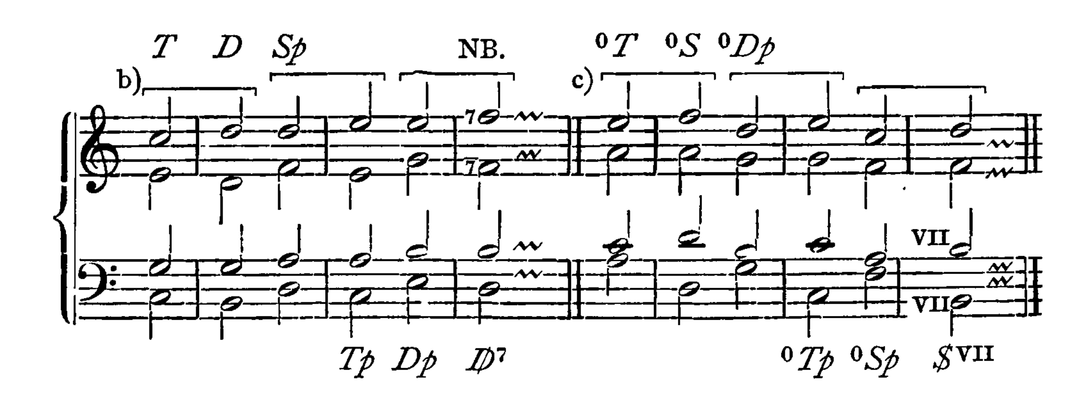


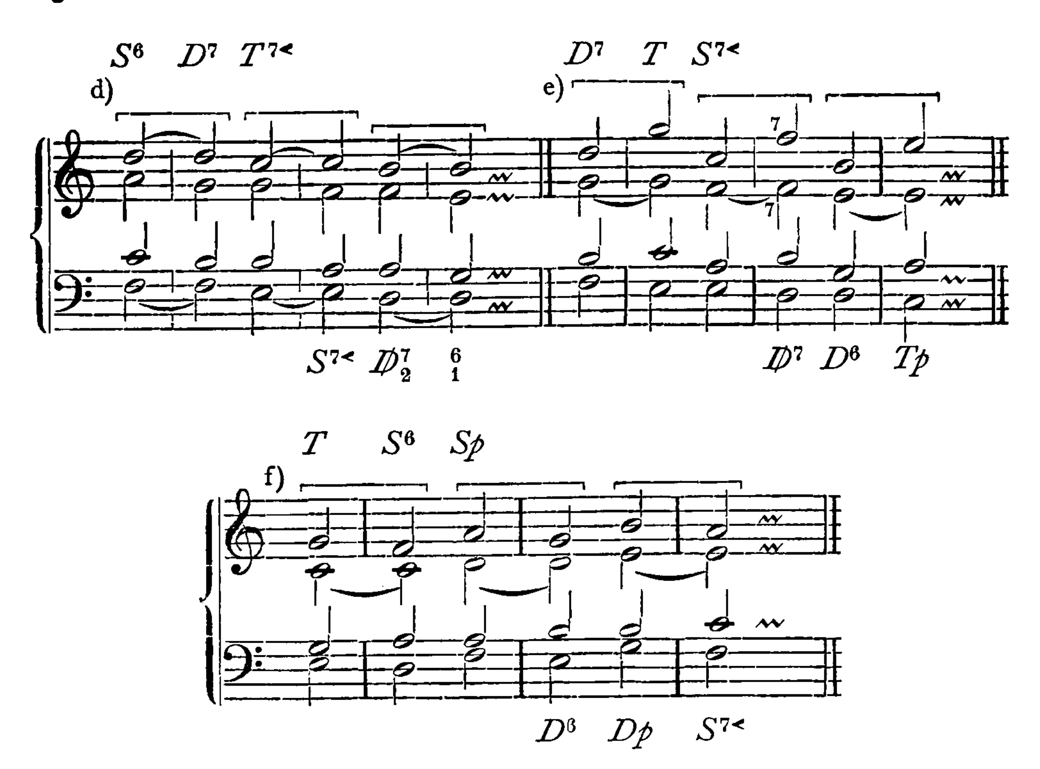
Eine einmalige Nachahmung eines Motivs ist noch keine Sequenz; der Name Sequenz (= Folgerichtigkeit) besagt vielmehr, dass die Art der Fortschreitung des Motivs festgehalten wird, was zum mindesten eine zweimalige Wiederholung des Motivs bedingt.

Jede Sequenz in einer zu harmonisierenden Stimme giebt mehr oder minder bestimmt Anlass, auch die übrigen Stimmen sequenzmässig zu führen; aber nur, wenn das wirklich geschehen, spricht man im mehrstimmigen Satze von einer Sequenz. Bezüglich der Harmonien nun ist die solchergestalt entstandene Sequenz (harmonische Progression) die stufenweise durch die Töne der Skala fortschreitende Nachahmung einer Harmoniefolge; das Motiv der harmonischen Progression hat eine Harmoniefolge zu bilden, die für sich einen vernünftigen Sinn hat — was dann aber durch die Nachahmung sich ergiebt, wird als Ergebnis einer Art Naturnotwendigkeit hingenommen; und erst wenn die Sequenz aufgegeben wird, treten die tonalen Funktionen wieder in Wirksamkeit. Das geht so weit, dass innerhalb der Sequenz selbst Leitton- und Dissonanzverdoppelungen unbedenklich sind, welche ausserhalb derselben (und auch im Anfangsmotiv derselben) durchaus fehlerhaft sein würden.

Wir skizzieren nur einige Anfänge von Sequenzen zur Erläuterung des Gesagten:





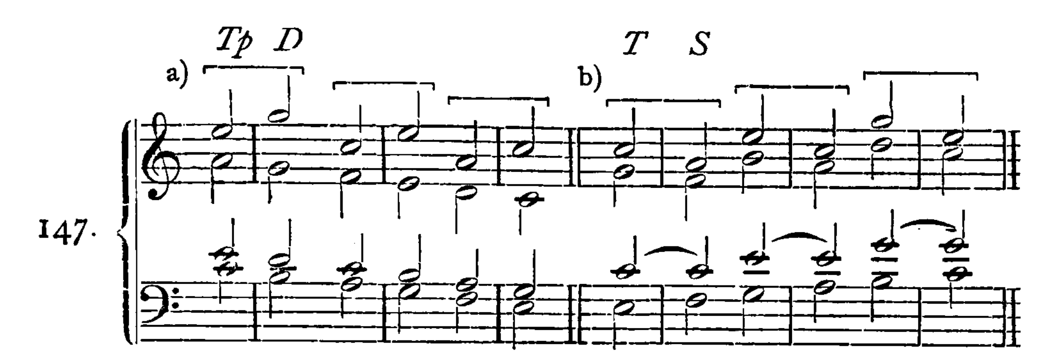


Hier sehen wir alle jene „Nebenseptimenakkorde“ etc. mit eiserner Notwendigkeit in die Kette eintreten, aber ohne dass sie vermöge ihrer tonalen Bedeutung irgend welchen Einfluss auf den Fortgang gewinnen, nur sozusagen als mechanische Abklatsche der zu Anfang der Sequenz stehenden Harmoniefolge.

Natürlich können aber Sequenzmotive länger sein als die bisher gegebenen; jede Figuration der Motive von 145 a—f kann streng nachgeahmt werden, z. B.



Die scheinbar nicht stufenweise, sondern in Terzen nachahmenden Sequenzen wie:



fussen doch, wie ein Blick auf die drei Unterstimmen von 147a, und den Bass von 147b ausweist, auf der Fortschreitung durch die Tonleiter; sie sind nämlich die einzigen, ohne fehlerhafte Oktaven- und Quintenparallelen möglichen, uniformen Harmonisierungen der Skala (die Skala selbst eine Sequenz zu nennen, liegt fast zu nahe!).

Reizvolle Wirkungen entstehen, wenn sich der Umfang des Sequenzmotivs nicht mit der Taktart deckt, daher die einander entsprechenden Harmonien rhythmisch wechselnd zu liegen kommen, z. B.:

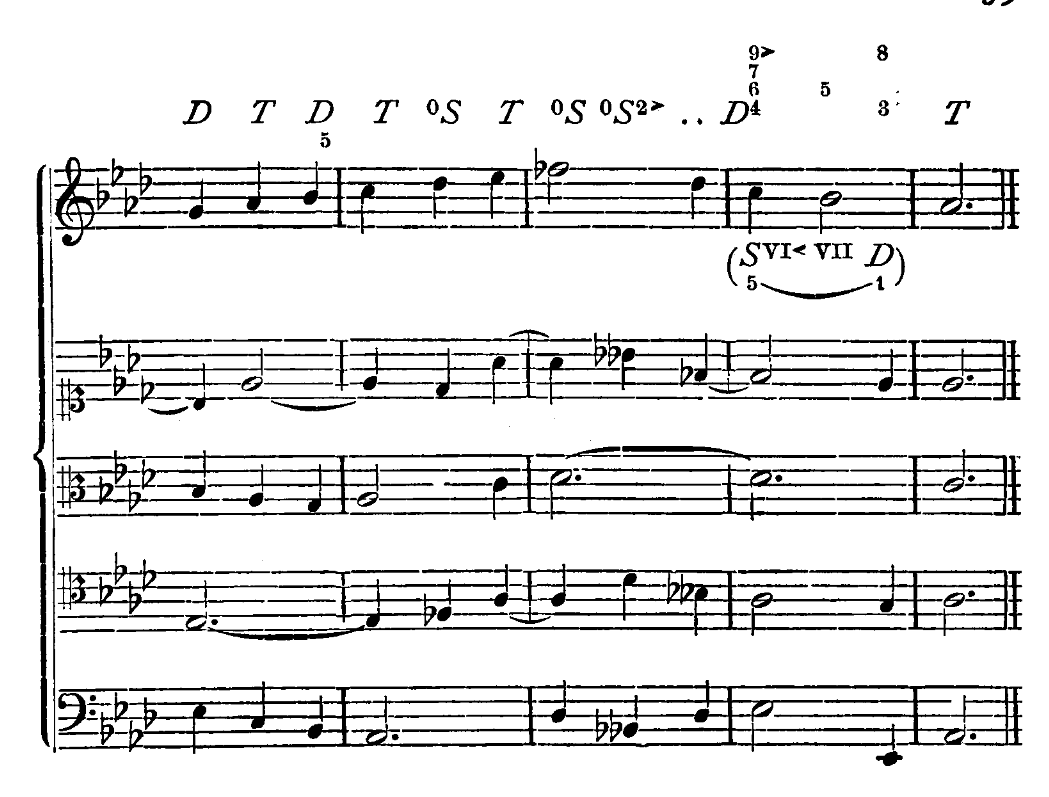


Da die tonalen Funktionen bei den Nachahmungen des Sequenzmotivs ausser Kraft treten, so hat es keinen Zweck, dieselben dann zu bezeichnen, wir geben daher stets nur für das Motiv die Harmoniebezeichnung und deuten nur noch bei der ersten Nachahmung an, ob die Sequenz steigt oder fällt, kürzen aber übrigens die Bezeichnung durch Klammern ab (soviel Nachahmungen, soviel Klammern), wie bereits oben bei 145a—f geschehen (die unten beigefügten Chiffern sind also als selbstverständlich wegzulassen).

Die folgenden der Einführung in die Sequenzen gewidmeten Aufgaben sind wiederum leicht und geben Gelegenheit, zugleich einen ersten Versuch mit dem **fünfstimmigen Satze** zu machen. Derselbe bedarf übrigens neuer Regeln nicht. Natürlich wird ein Überschreiten der dem Wohlklange günstigen Maxima der Entfernung der Stimmen von einander noch weniger zu befürchten sein als beim vierstimmigen Satze, da es gilt, fünf Stimmen in demselben Gesamtumfange (den wir durchs ganze Buch festhalten wollen) unterzubringen; doch ist andererseits zu bemerken, dass ganz gut einmal die beiden untersten Stimmen an den drei oberen, oder auch wohl die drei unteren von zwei oberen eine Oktave abstehen können, ohne dass eine Isolierung empfunden wird. Terzverdoppelungen und Quintverdoppelungen werden im fünfstimmigen Satze häufiger sein als im vierstimmigen, unterliegen aber noch denselben Einschränkungen (Terzverdoppelung in Parallelbewegung ist nur in Parallelklängen und Leittonwechselklängen zulässig; Terzen, die zu Tönen der Tonika im Leittonverhältnis stehen, dürfen überhaupt nicht verdoppelt werden). Das folgende (elfte) Musterbeispiel diene zur Orientierung. Die oberste Stimme erhält den Violinschlüssel:



(11. Musterbeispiel.)



Aufgabe 237—248 (fünfstimmig).

237) ₵ : T | D^7 T | S^6 D^7 | $^+T^{II<}$ $S^{7<}$ | | | S^6 |
D S | ^0S D | T

238) $^3/_2$: ^0T | ^0S $..^{VII}$ D | $^0T^{2>}$ T^{VI} $S^{III<}$ | D $S^{III<}$ (IX<) $D^{6>}$ |
$S^{III<}$ $S^{VII\ VIII}$ | D^+ $S^{III<}$ (VII) D^+ | ^0T $^0S^{2>}$ .. | $D^{6>\,5}_{4\ \ 3}$ 7 | ^0T

239) $^3/_4$: T | S^6 D $\overset{7}{..}$ | Tp $S^{6\ 5}_{6}$ – | D T | | |
Sp D^2 $\overset{1}{..}$ | T ^0S D | T

240) ₵ : $^0T_{V}$ $S^{VI}_{V<}$ | D $^0T_{V}$ | S_{III} .. | D T_{III} | $S^{III<}$ (VII) $.._{V}$ | $D^{6>}_{5}$ |
$S^{III<}$ | $D^{6>}_{4}$ $^{5}_{3}$ | ^0Sp S^{VII} | D $.._{3}$ | ^0T

241) $^3/_2$: ^0Sp $^0S^{2>}$ I | D^{6}_{4} $\overset{7}{..}$ Tp | Sp Tp Sp | D_3 T S_3 |
D^7 | | S D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ | T

242) 𝄵 : $T \mid S^{7<}\ D\!\!\!/^{9}_{7} \mid {}^{8}_{..}\ Tp \mid {}^{0}S\ D^{6}_{4} \mid {}^{+}_{..}\ T \mid D\ Sp \mid \quad \mid D^{7} \mid T$

243) 𝄵 : $S^{VII}\ D^{7} \mid {}^{0}T\ {}^{0}D \mid {}^{0}Sp\ {}^{0}S \mid \quad \mid \quad \mid {}^{0}T \mid {}^{0}S\ D \mid {}^{0}T$

244) 3/4 : $Tp\ Sp\ D \mid T\ \underset{3}{S}\ D \mid T\ \underset{3}{D}\ Tp \mid \quad \mid \quad \mid Sp\ D \mid T$

245) 3/2 : $^{0}T \mid ..{}^{VII>}\ S^{VII}\ D \mid {}^{0}T\ S^{III\ IV\ V\ III}_{V\ IV\ III\ V} \mid {}^{0}Dp\ D^{III\ IV\ V\ III}_{V\ IV\ III\ V} \mid \quad \mid D^{7}_{2>}\ 1 \mid {}^{0}T\ S^{VII}\ .. \mid \underset{1}{D^{6>}_{4}}\ S^{VII}\ \underset{1}{D^{7}} \mid \underset{V}{..} \mid \underset{V}{{}^{0}T}$

246) 3/2 : $T \mid S\ Sp\ D \mid Dp\ Tp\ S^{VII} \mid D^{7}_{4\ 2>}\ {}^{3}_{1}\ {}^{7}_{..\ 3} \mid \underset{7<}{T}\ \underset{6}{..}\ D\!\!\!/^{9}_{7} \mid S^{7<} \mid {}^{6}_{..\ 1}\ {}^{7<}_{..\ 2}\ {}^{8}_{3} \mid \underset{1}{D^{6}_{4}}\ D\!\!\!/^{9}_{7}\ \underset{1}{D^{7}} \mid T$

247) 𝄴 : $\underset{1}{T}\ S^{6} \mid \underset{4}{D^{7}_{2}}\ {}^{1}_{3}\ \underset{V}{Tp} \mid \quad \mid Sp\ D \mid T\ \underset{1}{T}\ S^{6}\ \underset{3}{D} \mid \underset{V}{Tp}\ \underset{V}{Dp} \mid \quad \mid Tp\ S^{6}\ D \mid T$

248) 𝄴 : $T\ \underset{7<}{..}\ \underset{3}{S^{8}}\ {}^{7<} \mid \underset{3}{D\!\!\!/^{7}}\ \underset{2}{..} \mid \quad \mid D\ \underset{7}{..}\ \underset{3}{T^{8}}\ {}^{7<} \mid \underset{8}{S}\ \underset{7<}{..}\ \underset{5}{D^{7}}\ 1 \mid {}^{8}_{..\ 1}\ \underset{7}{..}\ \underset{3}{T}\ 6 \mid {}^{6}_{..\ 6}\ \underset{5}{..}\ \underset{3}{S}\ D \mid T.$

§ 12. Die Zwischenkadenzen.

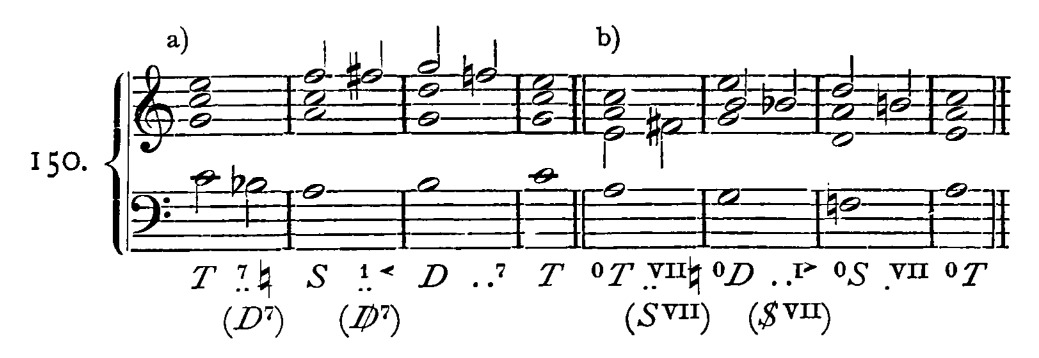
Die begabteren Schüler werden bei unseren bisherigen Arbeiten vielleicht öfters die Vermeidung naheliegender chromatischen Veränderungen als einen nicht ganz natürlichen Zwang empfunden haben; wenigstens wird ihnen gar manchmal eine der im Folgenden zu entwickelnden Wendungen aus der Erfahrung in den

Sinn gekommen sein, wo wir uns, mit alleiniger Ausnahme einiger zum Teil nichts weniger als alltäglichen Harmonien (${}^{0}S^{2>}$, ${}^{+}D^{\mathrm{II}<}$, $S^{\mathrm{III}<}$, $D^{3>}$, $\not{D}$, $\not{S}$, ${}^{0}\overset{0}{\not{D}}$, ${}^{0}\overset{0}{\not{S}}$), streng an die leitereigene Harmonik hielten. Die Folge wird jedoch unser Verfahren rechtfertigen. Es galt, das Tonalitätsgefühl zu seiner höchsten Stärke zu entwickeln und auch scheinbar weitabliegende Harmonien noch von der herrschenden Tonika aus verstehen zu lernen; dieser Paragraph macht auch nur scheinbar einen Schritt im gegenteiligen Sinne, indem er die Harmoniewendungen einführt, welche man Ausweichungen zu nennen pflegt im Gegensatz zur eigentlichen Modulation, dem wirklichen Wechsel der Tonalität. Unter allen Umständen muss eine vernünftige Harmonielehre anstreben, für die Einheitlichkeit der Auffassung ein immer weiteres Feld zu gewinnen. So ist schliesslich die wirkliche Modulation auch nur dem Harmonieschritte von der Tonika zu einem nahverwandten Akkorde zu vergleichen, d. h. die durch die Modulation erreichten neuen Toniken müssen unter allen Umständen ähnlich aufgefasst werden wie die Harmonien innerhalb der Tonart, d. h. es kommen ihnen tonale Funktionen im weiteren Sinne zu. Bei den Ausweichungen drücken wir das in einer sehr bestimmten Weise aus, indem wir der erreichten Tonika sogar ihre Funktionsbezeichnung unverändert belassen; wir machen, um es kurz zu sagen, nunmehr Kadenzen zu den einzelnen bisher nach ihrer Stellung in der Tonart charakterisierten Harmonien (wirklichen und Scheinkonsonanzen), bei welchen diese als Toniken zu betrachten sind, ohne doch ihre tonale Funktion zu ändern.

Greifen wir auf die einfachsten Kadenzformeln zurück, die Verbindung der Tonika mit ihren gleichgeschlechtigen Dominanten:

$$T - S - D - T \quad \text{und} \quad {}^{0}T - {}^{0}D - {}^{0}S - {}^{0}T$$

so lässt sich diesen ein ganz anderes Aussehen geben, wenn man durch Hinzufügung eines leiterfremden Tones (7♮ bezw. VII♮ der Tonika) oder aber durch chromatische Veränderung eines Akkordtones jede Harmonie zu einer Dominante der folgenden umwandelt:

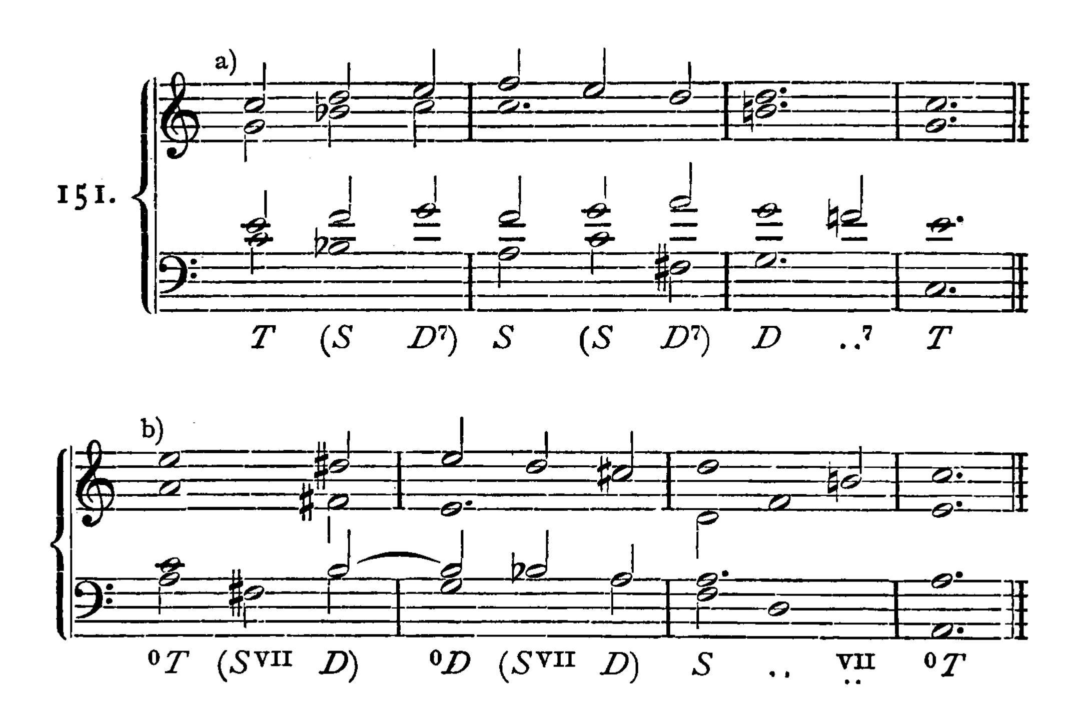


Ist hier die Bezeichnung der Veränderung der tonalen Harmonien (mit 7♮, VII♮, 1<, I>) noch das Bequemere und am

leichtesten Aufzufassende (beim Ablesen der Bezifferung in Harmonievorstellungen umzusetzende), so wird dagegen die Bezeichnung der veränderten Harmonien als Dominanten der folgenden nicht nur bequemer, sondern auch richtiger (den wirklichen Denkvorgängen entsprechender), wenn mehr als ein Akkord auf einen nachfolgenden als (vorübergehende) Tonika bezogen ist. Wir drücken ein solches Verhältnis einfach dadurch aus, dass wir die betreffenden Akkorde in runde Klammern setzen (wie bereits bei 150 in der untersten Reihe ergänzend geschehen).

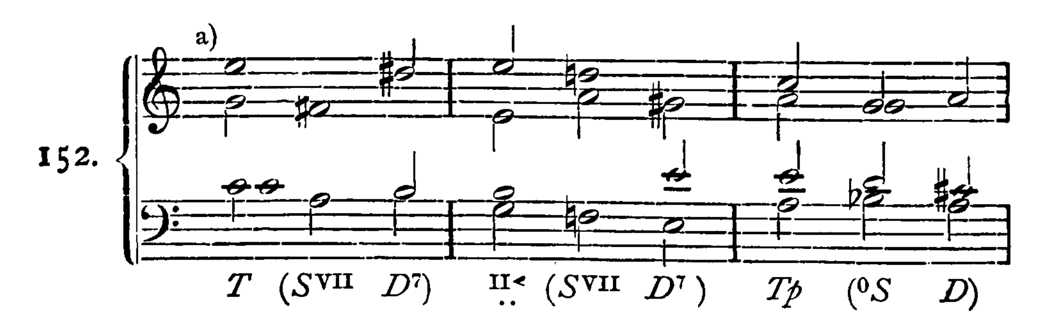
Regel: Chiffren in Klammer sind nicht von der Haupttonart aus zu verstehen, sondern umschreiben den der Klammer unmittelbar folgenden Akkord als Tonika, z. B.:

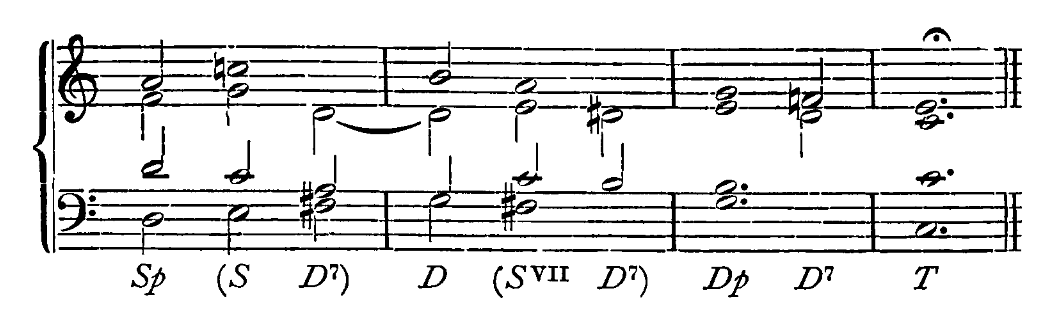
151.



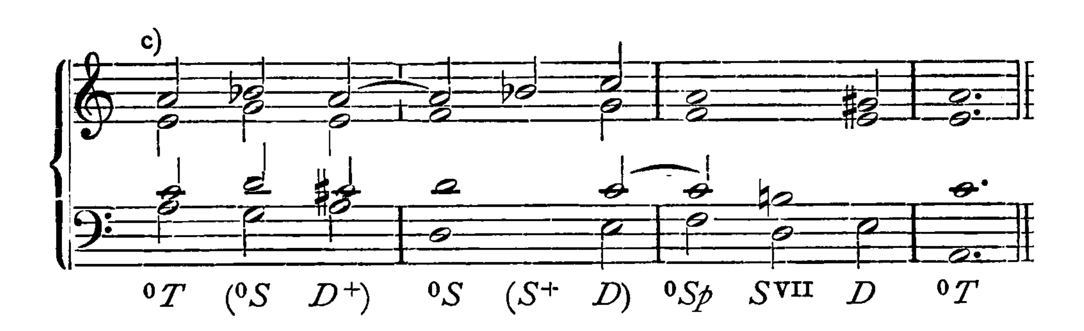
Das neue Mittel führt auf eine grosse Zahl neuer Wendungen, da nicht nur zu denAuptharmonien, sondern ebenso zu sämtlichen Parallelklängen und Leittonwechselklängen solche Zwischenkadenzen gemacht werden können:

152.



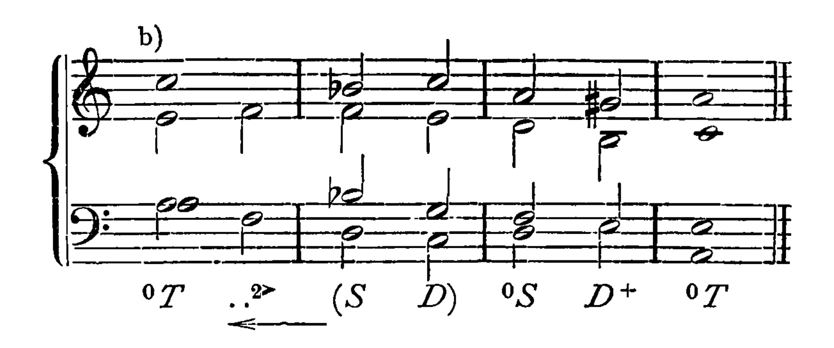




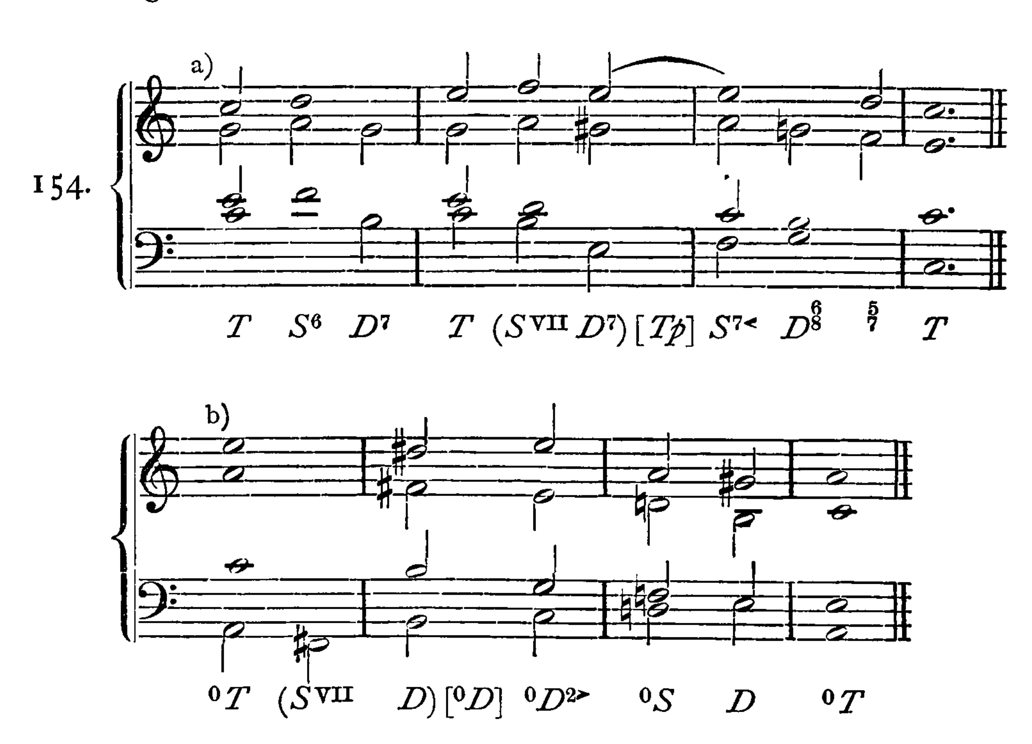


Nicht selten erfolgt auch eine solche Kadenzbildung mit den Dominanten einer innerhalb der Tonart verständlichen Harmonie von dieser aus, ohne zu ihr zurück zu schliessen; dann zeigt ein rückwärts weisender Pfeil unter der geklammerten Harmoniefolge, dass der nächst vorausgehende Akkord für dieselbe als Tonika gilt:





In solchen Fällen tritt an Stelle des durch die Zwischenkadenz umschriebenen und nach ihr bestimmt erwarteten Akkordes ein anderer; geht nun nicht zufällig, wie hier, derselbe Akkord der Zwischenkadenz voraus, wird vielmehr die Harmonie, zu welcher kadenziert wird, übersprungen, so zeigen wir den erwarteten Akkord in eckiger Klammer nach der runden Klammer an:



Regel: Die in eckiger Klammer angezeigte Harmonie ist die nur vorgestellte Tonika der vorausgehenden in runde Klammer gestellten Zwischenkadenz und wird selbst überhaupt nicht gebracht, sondern übersprungen.

Um die mit diesen neuen Mitteln bereicherte Bezifferung schnell ablesen und die verlangten Harmoniefolgen schnell vorstellen zu können, muss man, sobald man auf eine runde Klammer stösst, schnell den derselben folgenden Akkord ablesen und von ihm als Tonika aus die geklammerten Funktionsbezeichnungen verstehen.

Die nun folgenden Aufgaben sind für vier Blasinstrumente auszuarbeiten, nämlich für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Von diesen wird die Oboe im Violinschlüssel, das Fagott im Bassschlüssel notiert; dagegen sind Klarinette und Horn sogenannte transponierende Instrumente, für welche in einer sehr abweichenden Weise notiert wird. Um ein für allemal mit den transponierenden Instrumenten ins Reine zu kommen, merke man, dass für sie der Grundton der Tonart, deren Namen sie tragen, als *c* notiert wird, z. B. bedeutet die Note *c* auf einem F-Horn den Ton *f*, auf einer A-Klarinette den Ton *a*, auf einer B-Trompete den Ton *b* u. s. w.; alle anderen Noten sind als Intervallzeichen aufzufassen, notiert von *c* aus, gemeint vom Grundtone der Instrumente aus, z. B. ist die Note *fis* als übermässige Quarte abzulesen, bedeutet daher für A-Horn die übermässige Quarte von *a* also *dis*, für B-Klarinette die übermässige Quarte von *b* also *e*, für E-Trompete die übermässige Quarte von *e* also *ais*. Weiter muss aber gelernt werden, ob ein Instrument nach oben oder nach unten transponiert. Die uns zunächst hier angehenden Klarinetten und Hörner transponieren nach unten. Wir nehmen für die folgenden Arbeiten nur die für das Symphonieorchester gebräuchlichen Klarinetten in C, B und A an; C-Klarinetten transponieren nicht (*c'* bedeutet eben *c'*), B-Klarinetten transponieren um einen Ganzton, A-Klarinetten um eine kleine Terz nach unten. Die C-Klarinette soll nur für die Aufgaben in C-dur genommen werden, die B-Klarinette für alle Aufgaben mit vorgezeichneten Been, die A-Klarinette für alle Kreuztonarten und auch für A-moll. Hörner (Waldhörner) nehmen wir an als in allen Stimmungen der zwölf Halbtöne existierend: (*H*, *B* (*Ais*), *A*, *As* (*Gis*), *G*, *Fis* (*Ges*), *F*, *E*, *Es* (*Dis*), *D*, *Des* (*Cis*), *C* und dazu noch in tief *H*, *B* und *A*, letztere um eine Oktave mehr nach der Tiefe transponierend. Für Horn wird im Violinschlüssel notiert und ohne jede Tonartvorzeichnung (im Anschluss an den Usus der Symphoniekomponisten), vielmehr wird jedes notwendige ♭ oder ♯ zur einzelnen Note gesetzt; bei der Klarinette werden die Vorzeichen der Naturtonart des Instruments (B-Klarinette: B-dur = 2♭, A-Klarinette: A-dur = 3♯) von den Vorzeichen der Tonart der Aufgabe abgezogen, z. B.:

Tonart der Aufgabe As-dur = 4♭
Stimmung B-dur = 2♭
Rest (vorzuzeichnen) = 2♭

Tonart der Aufgabe Gis-moll = 5♯
Stimmung A-dur = 3♯
Rest (vorzuzeichnen) = 2♯

Hat die Tonart der Aufgabe weniger Vorzeichen als die Naturtonart des Instruments, so wird der Überschuss durch gegenteilige Vorzeichen (♭ durch ♯, ♯ durch ♭) aufgehoben:

Stimmung des Instruments B-dur = 2♭
Tonart des Stückes D-moll = 1♭
vorzuzeichnen = 1♯

Stimmung des Instruments A-dur = 3♯
Tonart des Stückes A-moll = 0♯
vorzuzeichnen = 3♭

Die Einhaltung des Normalumfanges der Stimmen verbürgt, wenn die Klarinette für die Altstimme und das Horn für die Tenorstimme genommen wird, dass der Schüler den Instrumenten nichts Unmögliches zumutet; weitere Erklärungen der Natur der Instrumente bedarf es daher hier nicht (s. darüber des Verfassers „Katechismus der Musikinstrumente"). Hier handelt es sich nur darum, die Übung des Schülers im Lesen einer Partitur allmählich und gründlich vorzubereiten, wozu mit der Einführung der transponierenden Instrumente ein bedeutsamer Schritt vorwärts geschieht.

Das folgende (zwölfte) Musterbeispiel wird das oben Erklärte des Näheren zu illustrieren geeignet sein:



(Zwölftes Musterbeispiel)

Aufgabe 249—263 (für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott).

249) ₵ : T ($Đ^7$ | D $\overset{7}{..}$) | Sp $Đ$ | D $\overset{7}{..}$ | (S^{VII} D) | [Sp] $\$$ S |

$Đ^{2}_{7}$ $D^{6\;5}$ | T

250) ₵ : ^0T ^0D | $T^{VII\natural}$ $Đ$ | D $\overset{7}{..}$ | $^0T^{2>}$ ^0S | D (D^7) | [^0S] ^0Sp

$Đ^{9>}$ | $D^{6>}_{4}$ $^{5}_{3}$ | ^0T

251) ₵ : $^0T^{2>}$ | S^{VII} D_3 | ^0Tp $Đ^{9>}$ | $^{8}_{5>}$ D^7 | $^0T^{2>}$ (D^7) | ^0S $\overset{VII}{..}$ |

D ^0T | $\underset{VII\natural}{..}$ D^7 | ^0T

252) ₵ : $Đ^7$ S^{VII} | D^7 ^0T | ^0S (S^{VII} | D) .. | $\$^{VII}$ VIII |

D $^0T^{2>}$ | $S^{III<}$ D | ^0T

253) ₵ : ^0T | $\underset{VII\natural}{..^{II<}}$ I | $\underset{III<}{S^{VII}}$ D | ^0T ^0S | D (D) | D (S^{VII} |

D^7) ^0S | $D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ | ^0T

254) ₵ : T | $\overset{7}{..}\natural$ ^0S | D (^0S | D $\overset{7}{..}$) | [Tp] S (D^7) | $^0S^{2>}$ $Đ^{9>}$ |

D^6_4 $\overset{+}{..}$ | T_1 $^{6>}_{2}$ $\underset{1}{..}$ | $^{5}_{3}{}_{1}$

255) $^3/_2$: $Đ^{9>}_{3}$ D_7 | ($Đ^{9>}$) Sp D_3 | T $S^{7<}_{5<\,4\natural}$ $^{6}_{6\,3}$ | D^6_4 $Đ$ $\overset{7}{..}$ | D $\overset{7}{..}^{2>}$ 1 |

Tp Sp Dp | T $\overset{7}{..}\natural$ S | D^6_4 S^6 D | T

256) ₵ : S^{VII}_{IV} III | $D^{7}_{4\,2>}$ $^{3}_{1}$ (S^{VII} D^7) | [^0S] $^0S^{2>}$ I $^{IV}_{VI<}$ $^{III}_{V}$ |

$Đ^{9>}$ $^{10>}$ $D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ | ^0T

257) ₵ : $Đ^{9>}_{5>}$ S^{VII} | D^7 $^0T^{2>}$ $= D$ | $..^7$ T | S D^7 | $^0S^{2>}$ T $Đ^{9>}_{3>}$ |

$\underset{3}{..}\natural$ D | ^0T

258) $^3/_2$: S^6 D $..^7$ | T Tp $..^{I>}_{VI}$ $= S^{VII}$ | D^6_4 $\overset{+}{..}$ $\overset{7}{..}$ | (D) Tp .. $= Dp$ |

Sp ^0S $^0S^{2>}$ | $D^{8}_{6\,4}$ $^{7<}_{6>}$ $^{8}_{5\,3}$ | T

259) C : $T\ (D^7)\ |\ Tp\ (D^7)\ |\ Sp\ (D^7)\ |\ D\ ..^7\ |\ T\ ..^{7\natural}\ |\ S\ \not{D}^{9>}\ |$
$D^6_4\ \ \overset{7}{..}\ |\ T$

260) $^3/_4$: $D\ |\ {}^0T\ \ {}^0Sp\ |\ {}^0S^{2>}\ \ \mathrm{I}\ |\ D\ \ \underset{3}{..^7}\ |\ {}^0T^{2>}\ \ (D^7)\ |\ ..\ \ \not{D}^{9>}_{5>}\ |$
$D^6_4\ \ \overset{+}{..}\ |\ {}^0T$

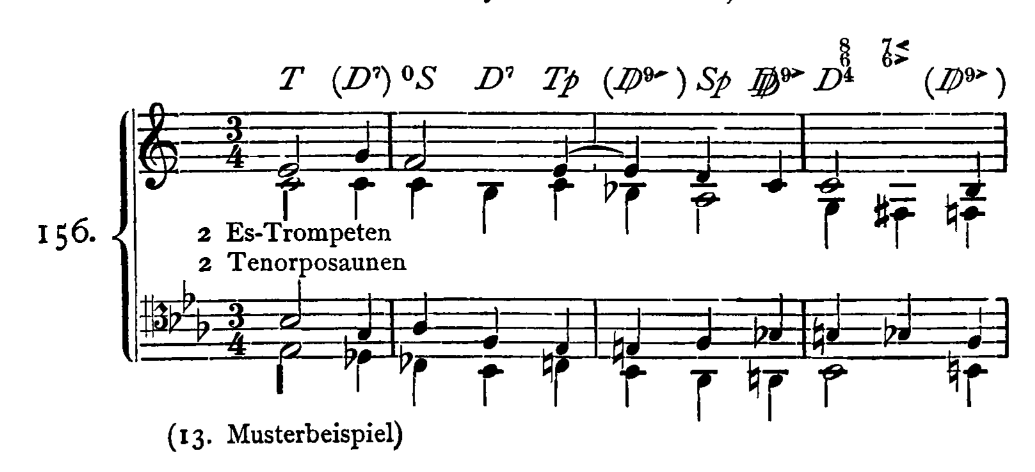
261) ¢ : ${}^0T\ \ ..^{2>}\ |\ S^{\mathrm{VII}}\ \ D\ \Big|\ {}^0T = {}^+T^{\mathrm{II}<}\ \ D^7\ \Big|\ \frac{= {}^0Tp}{T}\ \ D\ \Big|\ {}^0T = Sp\ \ D\ \Big|$
$\frac{= {}^0Tp}{T}\ \ \not{S}^{\mathrm{VII}}\ |\ D^{6>}_4\ \ \overset{7}{..}\ |\ {}^0T$

262) ¢ : $T^6\ \ {}^5\ |\ S^{7<}\ \ {}^6 = S^{\mathrm{VI}}\ \Big|\ ..^{\mathrm{VII}}\ \ (D^7)\ \Big|\ D\ \ ..^{7}_{\substack{5> \\ 3}}\ = S^{\mathrm{VII}}\ \Big|\ D^+ = S^{\mathrm{III}<}\ \ D^7\ \Big|$
$\frac{= Dp}{{}^0T}\ \ Sp\ |\ D^6_4\ \ \overset{+}{..}\ |\ T$

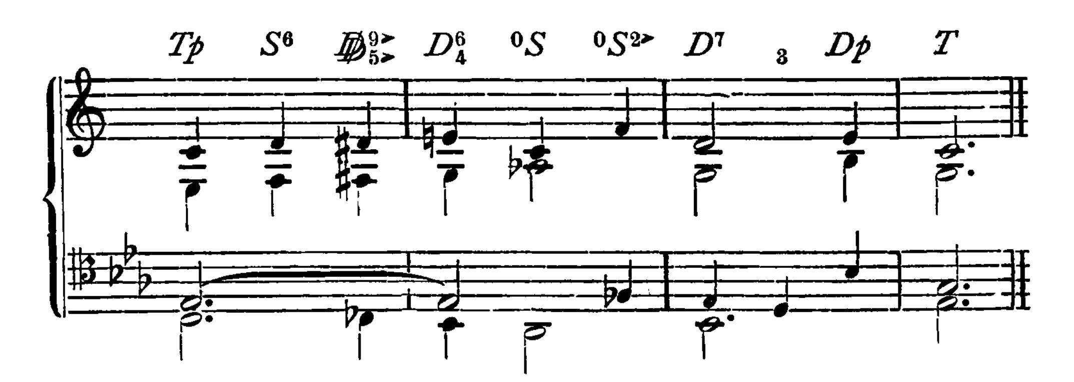
263) ¢ : $T\ \ ..^{7<}\ |\ S\ \ \not{D}^{9>}\ |\ D^6_4\ \ ..\,_{1<}\ |\ Tp\ \ (D^7)\ |\ S\ \ T\ |$
$S^6 = S^{\mathrm{VI}}\ \ ..^{\mathrm{VII}}\ \Big|\ \frac{= D^6_{1<}}{D}\ \ {}^{5}_{1\natural}\ \Big|\ T$

Aufgabe 264—280 (für 2 Trompeten und 2 Tenorposaunen).

Für Trompeten wird notiert wie für Hörner (ohne Vorzeichnung); dieselben klingen aber eine Oktave höher. Trompeten existieren in allen Stimmungen von hoch *B* bis tief *A*. Tenorposaunen transponieren nicht und werden im Tenorschlüssel mit der gewöhnlichen Tonartvorzeichnung notiert. Die Arbeiten sind also nach Massgabe des folgenden 13. Musterbeispiels einzurichten (die beiden gleich notierten Instrumente auf ein System zusammen):



(13. Musterbeispiel)



d. h. die Trompeten werden immer in der Stimmung der Tonart der Aufgabe genommen. Die Posaunen haben, da sie nicht transponieren, stets gleiche Art der Notierung. Die Trompeten in tief *A* und *B* sind für diese Schularbeiten denen in hoch *A* und *B* vorzuziehen, da sie weniger Hilfslinien benötigen.

264) ₵ : ^0T $\underset{V>}{..}$ | ^0D S^{VII} | $\underset{III<}{..}$ D | ^0T (D^7) | ^0S $\underset{V>}{..}$ | $\underset{III}{T}$ $^0S^{III<}$ |
Đ$^{9>}$ D | ^0T

265) ₵ : $^0S^{2>}$ Đ$^{9>}$ | D $^0T^{2>}$ | $\overset{II}{S_{VII}}$ $\overset{III}{VIII}$ | D (Đ$^{9>}$) | ^0S ^0T |
$..^{VII\natural}$ D^7 | $\underset{III<}{S^{VI}}$ $\underset{3}{D^7}$ | ^0T

266) ₵ : T Tp | S Sp | D $\overset{7}{..}$ | Tp (D^7) | $..$ (D^7) | Sp S^{VII} |
D^6 $\overset{7}{..}$ | T

267) ₵ : T $\overset{7\natural}{..}$ | S $\overset{7<}{..}$ | (Ş^{VII} VIII | D $\overset{7}{..}$) | Tp $(S^{VII}$ | D $\overset{7}{..})$ |
Dp Đ$^{9>}$ | D^6_4 $\overset{+}{..}$ | T

268) ₵ : $S^{6<}$ | D^6 $\overset{5}{7}$ | (D) $[Tp]$ S | $^0S^{2>}$ (D) | ^0Sp Đ$^{9>}$ |
Đ$^{9>}$ T | $^+D^{II<}$ 1 | T $\overset{4<}{\overset{2<}{\underset{6}{..}}}$ | T

269) ₵ : T ^0Sp | $D^{3>}$ VII $=$ Ş$^{III<}$ D | $=$ ^0S ^0T $..^{VII}$ | D $\overset{7}{..}$ | $^0T^{2>}$ $^0S^{2>}$ |
D^6_4 $\overset{+}{..}$ | T

270) ₵ : ^0T | S^{VII} Đ^7 | D^+ Tp | ^0Sp D | ^0S D | ^0T $^0S^{2>}$ |
$D^{6>}_4$ $\overset{+}{..}$ | ^0T

271) ₵ : ^0T Tp | (D Dp | S) ^0S | D (D^7) | ^0Tp (D^7) | ^0S $\overset{..}{}^{VII}$ |

$D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ | ^0T

272) $^3/_2$: $\not{D}^{9>}$ D ($\not{D}^{9>}$) | Tp $^0S^{2>}$ (D^7) | .. ^0Sp $\not{D}^{9>}_{5>}$ | $D^{6\natural}_{4}$ $\overset{+}{..}$ | T

273) ₵ : T | ($S^{III<}$ D) | [Tp] S (S^6 | D) S | (S^{VII} D) | Sp S^{VII} |

D^8_6 $^7_5$ | T

274) ₵ : $^0T^{2>}$ D | $S^{III<}$ ^+Dp | $\not{S}^{VII}_{III<}$ D | ^0Sp $..^{7<}$ | (S^6 D^7) |

[^0Tp] (S^{VII} D) | [^0S] S^{VII} D | ^0T

275) ₵ : T S | D Tp | (S^{VII} D) | D $\underset{3}{..}$ | ($T^{VII\natural}$ D) | $^+T^{II<}$ S |

$\not{D}^{9\natural}$ D | T

276) ₵ : T | Sp (D) | .. $\overset{VII}{..}$ $=S^{VII}$ | D $^7_{1<}$ $..$ | $=Dp$ D | Tp | Tp $=D^{II<}$ $^1_7$ |

T $\not{D}^{9>}$ | D^9_4 $^8_3$ | T

277) ₵ : T^6_4 $^5_{3>}$ | $\not{D}$ S^{VII} | ($D^7_{2>}$ $_1$) | [Tp] (S^{VII} D^7) |

[Sp] S^6_4 $^5_{3>}$ | $\not{D}^7_{5\natural}$ D^7 | T

278) $^3/_2$: ($\not{D}^{9>}_{5>}$ D) [Tp] S | (D $\overset{7}{..}$) [$^+T^{II<}$] T | (D $\overset{7}{..}$) $^0S^{2>}$ |

$\not{D}^{9>}$ D^7 T

279) ₵ : $^0S^{2>}$ $\not{D}^{9>}$ | ($\not{D}^{9>}$) Tp | (S^{VII} D) | D ($\not{D}^7_{5>}$ | D) [Tp] S |

($\underset{7}{D}$) $^0S^{2>}$ | $\not{D}^{9>}_{5>}$ D | T

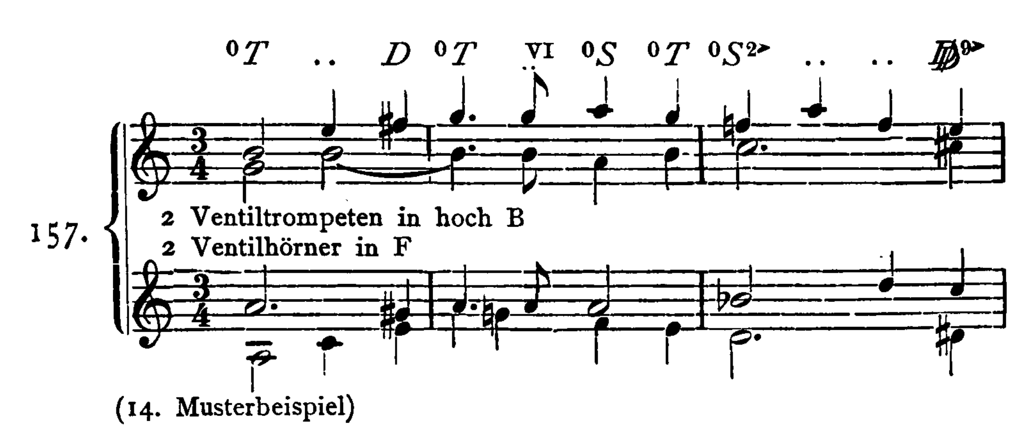
280) ₵ : ^0T | ($^0S^{2>}$ $\not{D}^{9>}$ | D) [^0D] S^{VII} | D (S^{VII} | D) ^0S |

^0T (S^{VII} | D) [^0Dp] $\not{D}^{9>}$ | S^{VII} D^7 | ^0T

Aufgabe 281—289 (für 2 Ventiltrompeten in hoch *B* und 2 Ventilhörner in *F*).

Hier transponieren sämtliche Instrumente. Die Ventiltrompeten in hoch *B* werden (ohne Vorzeichen) eine Oktave höher notiert als die Trompeten der vorhergehenden Aufgaben (mit sogenannter Kornettnotierung), da sonst fortgesetzt die meisten Noten unter dem Liniensystem liegen würden. Das folgende 14. Musterbeispiel mag das deutlich machen:

157.



(14. Musterbeispiel)

D 7 °T D7 °T °S D6> 4 7 °T

281) ₵ : D $\not{D}^{9>}_{3}$ | D_{7} (S^{VI} | D_{5} $^{7}_{5>}$) I> ≈ 3 | $\not{D}$ (D^{7}) | $\not{S}$ (D^{7}) | ^{0}Sp .. |

$D^{7<}_{2>}$ $^{8}_{1}$ | T

282) ₵ : (D^{7}) | $^{0}S^{2>}$ I | D_{7} (S^{VII} | D ..^{7}) | [^{0}S] $\not{D}^{6>}_{2>}$ 1 $\overset{5}{..}$ |

S^{VI} (D^{7}) | ^{0}Tp (S^{VII}) | $D^{8}_{6>}$ 5 $\overset{7}{..}$ | ^{0}T
III ≈ 3

283) ₵ : ^{0}T | $\not{S}^{VII}$ ($\not{D}^{9>}$ | D) .. | III♮ D^{7} | $^{0}T^{2>}$ D^{+} | ^{0}T
III<

284) ₵ : ^{0}T | $\not{D}^{9>}_{5>}$ $D^{6>}_{4}$ | S^{VI} $\not{D}^{7}$ | D ($\not{D}^{9>}$) | ^{+}Tp (D^{7}) |

^{0}Sp $^{0}S^{2>}$ | $\not{D}^{9>}_{5>}$ D | ^{0}T

285) ₵ : $\not{D}^{9>}$ ^{0}T | S^{VII} $^{0}S^{2>}$ $=^{0}Sp$ | S^{VI} D | ^{+}Tp (D) | .. $=S^{VII}$ I> ..VI |

D^{7} $^{0}T^{2>}$ | S^{VII} D^{7} | ^{0}T

286) ₵ : ^{0}T (^{0}S | D) [^{0}Tp] D | ^{0}T (^{0}Sp | ^{0}S D) | [^{0}S] ^{0}Sp $\overset{7}{..}$ |

$^{0}S^{2>}$ $\not{D}^{9>}$ | $D^{6>}_{4}$ $^{5}_{3}$ | ^{0}T

287) C : T Tp | $^{+}D^{II<}$ 1 | ^{0}S ($S^{IX<}$ | D) Tp | (D^{6} $^{5}_{7}{}_{1<}$) |

[S] Sp $^{0}S^{2>}$ | I D | T

288) C : ^{0}T | $^{0}S^{2>}$ $D^{9>}$ | D (S^{VII} | D ..^{7}) | [^{0}S] ^{+}Sp S^{VII} |

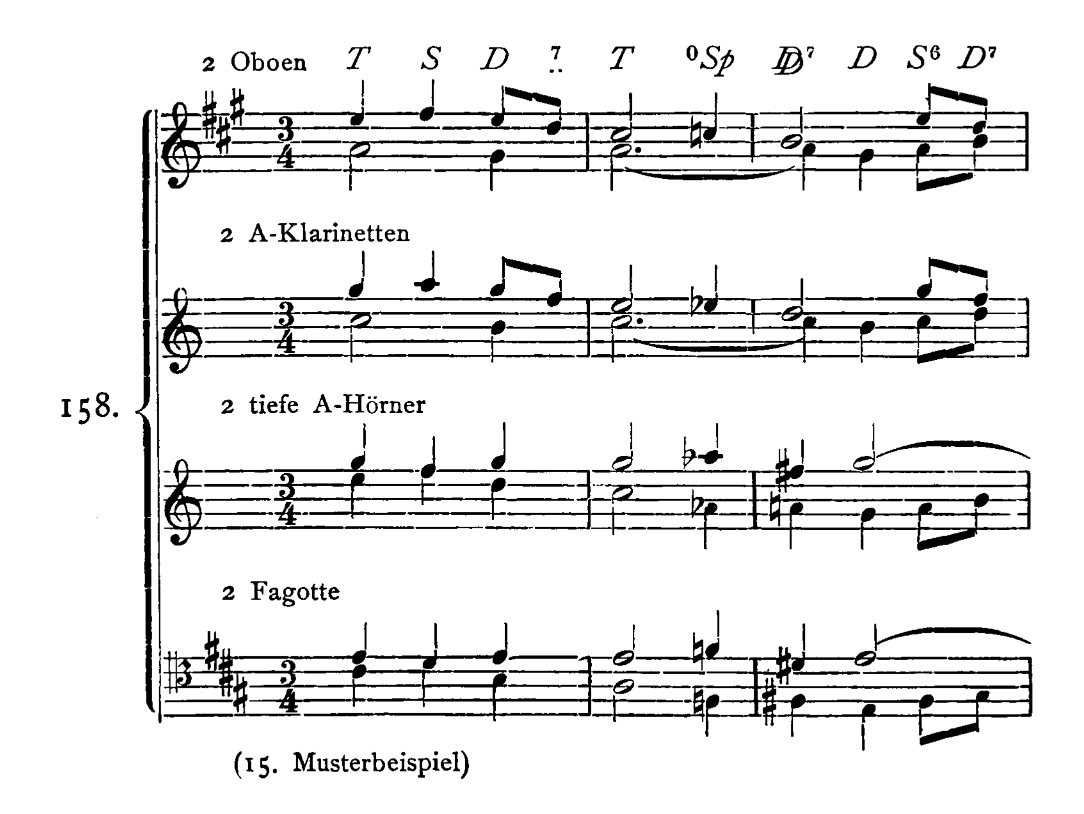
D^{7} (D^{VII} | D^{7}) [^{0}S] $^{0}S^{2>}$ | .. D | ^{0}T

289) C : T ^{0}Sp | D D^{7} | Tp $^{0}S^{2>}$ | $D^{9>}$ (D) | Dp (D^{7}) |
9> — 3

^{0}Sp $^{0}S^{2>}$ | (S) D^{7} | T

Aufgabe 290—300 (für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner)

auf vier Systemen, die beiden Klarinetten unisono mit den Oboen, die beiden Hörner unisono mit den Fagotten, wie das 15. Musterbeispiel.



(15. Musterbeispiel)



290) ₵ : T ^0Sp | (D) $[Tp]$ T | $^0S^{2>}$ $\not{D}$ | $(\not{D}$ $D)$ | $[Tp]$ T ^0Sp |
1 ≈ 3

(D) $[Tp]$ D^7 | T

291) ₵ : ^0T $\underset{VI}{..}$ | S^{VII} D | $^0T^{2>}$ $\underset{7}{(D)}$ | $\overset{^0S^{2>}}{=S}$ $\not{D}^7$ | D $^{7}_{1<}$ |

$\underset{Tp}{=^0S}$ $..^{VII}$ | $D^{6>}_{4}$ $\overset{+}{..}$ | ^0T

292) ₵ : $S^{7<}_{5<}$ | $^{8}_{6}$ $^{6<}_{1<}$ | Dp $(\not{D}^{9>})$ | Tp $\underset{VII}{S}$ | D^{7}_{4} $_{5>}$ 3 T | $S^{7<}_{2<}$ $^{6}_{3}$ |

$D^{6}_{9>}$ 8 $\overset{5}{..}$ | T

293) ₵ : T $\overset{5<}{..}$ | S $\not{D}^{9>}$ | D $..^{7}_{1<}$ | Tp (D^7) | S (D^7) | Sp $\not{D}^{9>}_{5>}$ |

$D^{6\natural}_{4}$ $^{5}_{3}$ $\overset{7}{..}$ | T

294) ₵ : T $^{4<}_{2<}$ .. | $^{5}_{3}$ .. $\underset{3}{..}$ | S $^{4<}_{2<}$ .. | $^{5}_{3}$ $\overset{..}{3>}$ | $\not{D}^7_{5>}$ $^{8}_{6>}$ | $^{7}_{5>}$ D | $\overset{\frown}{T}$

295) 3/2 : $\underset{1}{T}$ $\not{D}^7$ $\underset{1}{T}$ | $\underset{5}{S^6}$ D (D) | Sp $\not{D}^7$ D | $(D^7$ $^{6>}_{4}$ $^{5}_{3})$ |

$[Sp]$ S^{6}_{4} $^{5}_{3>}$ D^7 | T (D^7) $^0S^{2>}$ | $\not{D}$ D Dp | T

296) $^{3}/_{4}$: $T^{VII\natural}$ D | ^{0}T (S^{VII} D) | [^{0}S] ($S^{III<}$ D $\overset{7}{..}$) | [^{0}S] $^{0}S^{2>}$

D $\overset{7}{\underset{3}{..}}$ | (S^{VII}_{III} D^{6} $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{7}$) | [$Tp$] ^{0}T $\not{D}^{3}_{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{4}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ S^{III}_{V} $\genfrac{}{}{0pt}{}{IV}{IV}$ |

$\genfrac{}{}{0pt}{}{V}{III}$ D $\overset{7}{..}$ | ^{0}T

297) ₵ : Tp | ($\not{D}^{9>}$) .. | D^{7} T | $S^{6<}$ T | $\not{D}$ D^{7} | (D) Tp |

^{0}S ^{0}Sp | T

298) ₵ : T ^{0}Sp | $\not{D}^{9>}$ D | $^{0}T^{2>}$ D | (D) Tp | ^{0}S ^{0}Sp | $\not{D}$ D |

T^{6}_{4} $\genfrac{}{}{0pt}{}{4<}{2<}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$

299) $^{3}/_{2}$: T ($S^{III<}$ D^{+}) | Tp ($S^{III<}$ D) | ^{0}S ($^{0}S^{2>}$ D) | [^{0}S] ^{+}Sp

Dp ($\not{D}^{9>}$) | Tp ^{0}Sp $^{0}S^{2>}$ | $\not{D}^{9>}$ D^{6}_{4} $\overset{+}{..}$ | ^{0}Sp ^{0}S ..^{VII} | T

300) $^{3}/_{2}$: ^{0}Dp | ^{0}Sp ^{0}Tp ^{0}S | D ^{0}T (D^{7}) | $^{0}S^{2>}$ (S D) | .. ^{0}S $\not{D}^{9>}$ |

^{0}T ^{0}S $\not{D}^{9>}$ | $D^{9}_{\genfrac{}{}{0pt}{}{6>}{4}}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}}$ ^{7} | ^{0}T

Das hier in einigen Beispielen vorkommende untergeschriebene Zeichen ∾ zwischen zwei Zahlen zeigt eine enharmonische Ligatur an, z. B. bleibt in 290, wenn wir als Tonart der Aufgabe D-dur annehmen, *b*, die Prim des Parallelklangs der Mollunterdominante liegen als *ais* (Terz der Dominante der Tonikaparallele).

Alle diese Beispiele, wie überhaupt die nur mit Bezeichnung der Funktionen der Harmonie gegebenen, sind in einer Anzahl verschiedener Tonarten auszuarbeiten. Da keine Stimme gegeben und auch nur wenig von der Bassführung voraus bestimmt ist, so wird jede Bearbeitung anders ausfallen können. Gerade darin liegt ein grosser Wert dieser Art von Aufgaben, dass sie der Melodieführung vollständig freie Hand lassen. Der strebsame Schüler wird nicht mit der ersten besten richtigen Verbindung je zweier einander folgenden Akkorde zufrieden sein, sondern vielmehr bald die Melodielinien der Aufgabe als Ganzes ins Auge fassen lernen, wenigstens für den Sopran und Bass.

IV. Kapitel.

Der Wechsel der tonalen Funktionen (Modulation).

§ 13. Umdeutung der einfachsten Harmonieschritte. Charakteristische Figuration.

Wir sind zwar in unsern bisherigen Arbeiten der Modulation nicht ganz aus dem Wege gegangen, wandten aber nur wenige Übergangsmittel, und auch diese nur gelegentlich, ohne eingehendere Erörterung an, um in die Beispiele Leben und Abwechslung zu bringen; unser Hauptaugenmerk war aber auf die Stärkung des Tonalitätsgefühls gerichtet, auf die grösstmöglichste Erweiterung des Kreises der noch von einer Tonika aus verständlichen Harmoniebildungen. Unsere Formeln für die tonalen Funktionen wurden allmählich ziemlich komplizierte, vereinfachten sich jedoch wieder, als wir zur Annahme von Zwischenkadenzen übergingen. Es gelang uns in der That, jeden Akkord nicht nur als Umbildung eines Dur- oder Mollakkordes, sondern auch als mehr oder minder gleichwertigen Vertreter einer Tonika, Dominante oder Subdominante zu charakterisieren.

Nun stellen wir uns die gegenteilige Aufgabe: zu ergründen, nach welcher Richtung Harmonieschritte, die wir nach den Ergebnissen der früheren Kapitel ohne Verleugnung der Tonalität aufzufassen vermochten, eine Modulation anzuregen geeignet sind. Dabei erkennen wir bald, dass auch die allereinfachste Harmoniefolge eine Modulation einleiten helfen kann, wenn man entweder die charakteristischen Dissonanzen oder charakteristische Figurationstöne oder aber rhythmische Wirkungsmittel zur Hilfe nimmt.

Schon in den ersten Erörterungen konnte uns die Thatsache nicht entgehen, dass der Gegenquintschritt seiner äussern Erscheinung nach vollständig übereinstimmt mit dem retrograden schlichten Quintschritte, und ebenso der schlichte Quintschritt mit dem retrograden Gegenquintschritte:

(T—S) in C-dur: $c^+ — f^+$ = Gegenquintschritt;
in F-dur: $c^+ — f^+$ schlichter Quintschluss (D—T)
(T—D) in C-dur: $c^+ — g^+$ = schlichter Quintschritt;
in G-dur: $c^+ — g^+$ Gegenquintschluss (S—T)

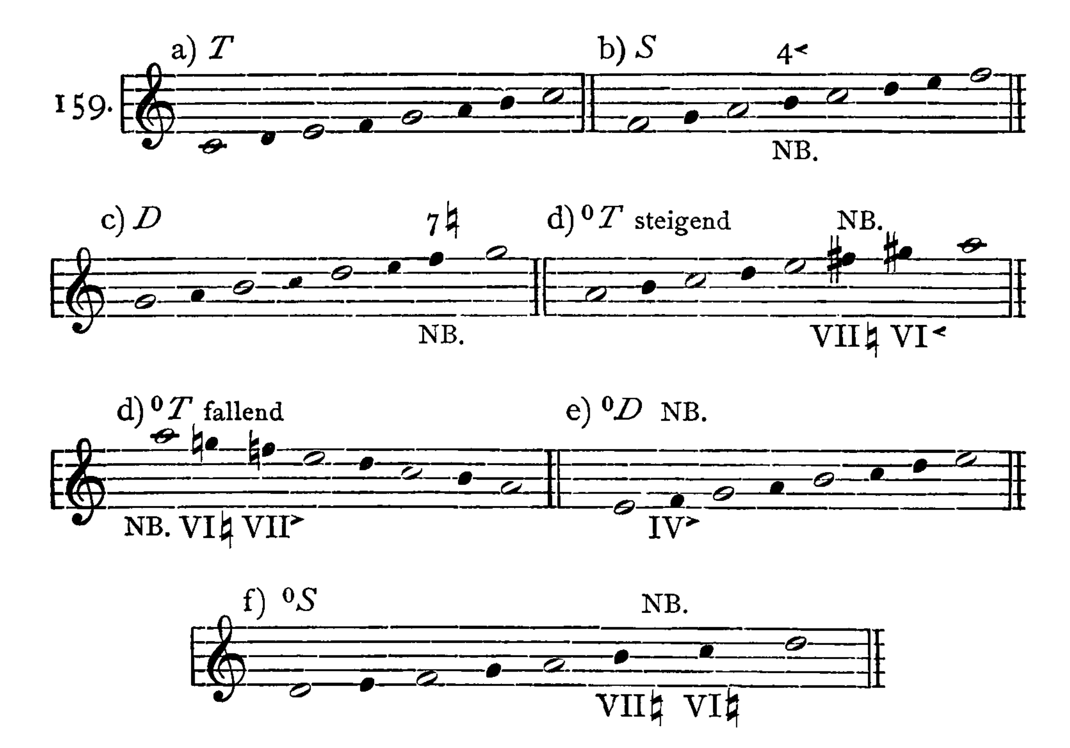
(^0T—^0D) in A-moll: ^0e—^0h = Gegenquintschritt;
in E-moll: ^0e—^0h schlichter Quintschluss (^0S—^0T)
(^0T—^0S) in A-moll: ^0e—^0a = schlichter Quintschritt;
in D-moll: ^0e—^0a Gegenquintschluss (^0D—^0T).

Auch der Schritt zum Gegenklange der Tonika stimmt überein mit dem Schlusse vom Gegenklange zur Tonika in anderer Tonart:

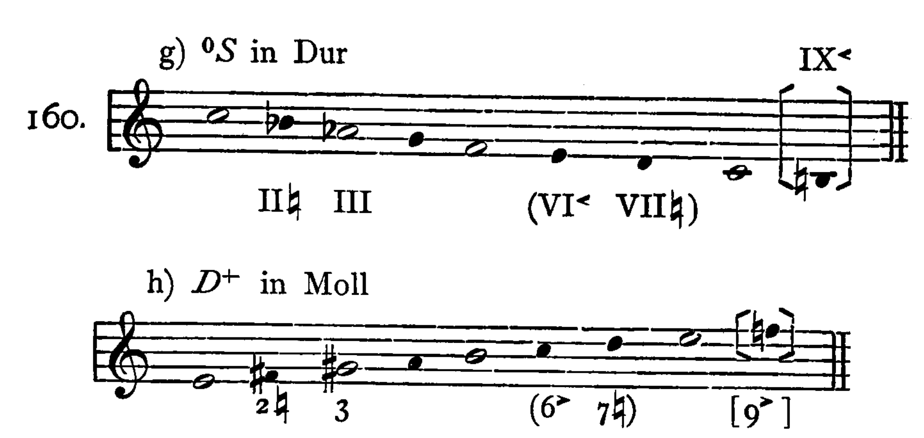
(T^+—^0S) in C-dur: c^+—^0c = Seitenwechsel;
in F-moll: c^+—^0c Seitenwechselschluss (D^+—^0T)
(^0T—D^+) in A-moll: ^0e—e^+ = Seitenwechsel;
in E-dur: ^0e—e^+ Seitenwechselschluss (^0S—T^+).

Es ist daher klar, dass es nur der Hinzufügung der 6 zur *T* bedarf, um deren Umdeutung zur *S* anzuregen, oder der VII, um aus der ^0T die ^0S zu machen, oder der 7♮, um die *T* zur *D* zu stempeln; desgleichen wird das Auftauchen der 4< in der Figuration der Durtonika dieser Unterdominantbedeutung beilegen, die auch nur durchgehende 7♮ wird auf ihre Umdeutung zur Dominante vorbereiten, die Molltonika wird durch eine IV> zur Molloberdominante, durch eine VII♮ zur Unterdominante.

Die leitertreuen Typen der Figuration der Hauptharmonien sind:

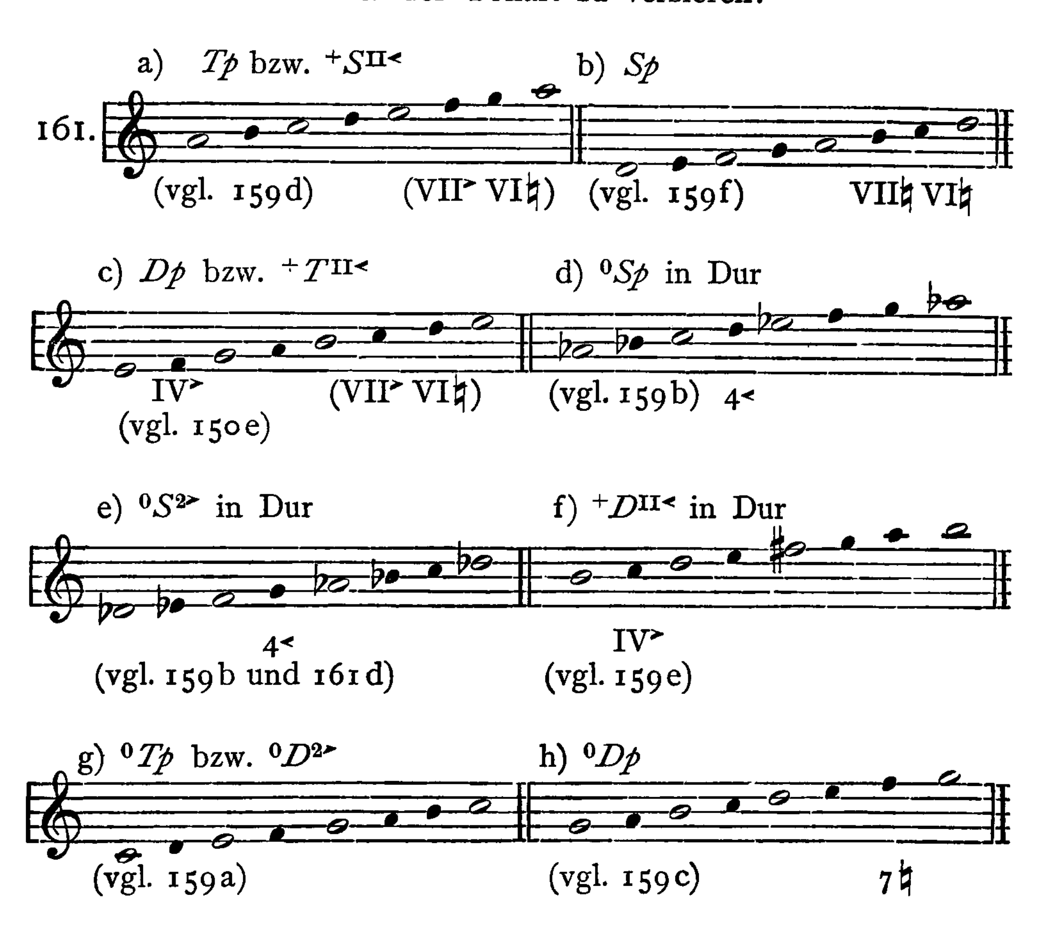


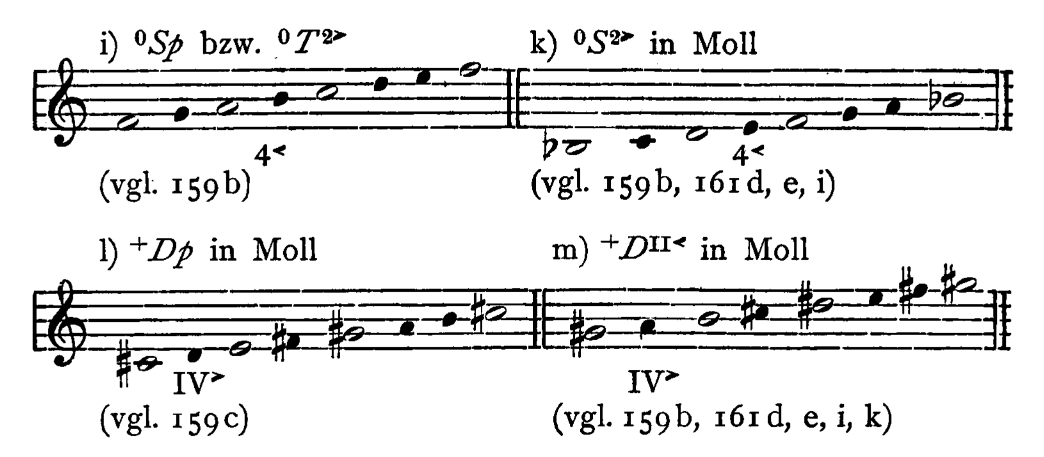
Die skalenförmige Figuration des Gegenklanges der Tonika bedingt, wie wir wissen, ausser dessen nicht leitereigener Terz noch die mixolydische Septime bzw. dorische Sexte:



bei diesen beiden Harmonien liegt aber das Frappante ihrer selbstverständlichen Figuration nicht darin, dass Sexte und Septime diese oder jene Grösse haben, sondern vielmehr darin, dass die schlichte Sekunde und Terz der Skala der Tonart widersprechen (weshalb die Sekunde oder None, wo sie nicht zur Terz übergeht oder aus ihr kommt, regelmässig klein genommen werden wird [9>, IX< als Wechselnote der Oktave, bzw. 2>, II< als Wechselnote der Prim]).

Die Terzwechselklänge und Leittonwechselklänge sind, wenn es sich darum handelt, möglichst streng ihre Bedeutung in der Figuration zum Ausdruck zu bringen, ganz entsprechend im Anschluss an die Tonleiter der Tonart zu verzieren:





doch ergeben sich dabei Formen, die gegenüber 159 und 160 abweichend wären, überhaupt nicht; die Übereinstimmung der Parallelklänge mit Hauptklängen der Paralleltonart, auch in der Figuration, ist aber ein willkommenes Hilfsmittel für die Modulation, sofern sie die Vertauschung der Bedeutung wenigstens nicht hindert. Die wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung der Skalenfiguration der wichtigsten Akkorde sind:

a) die hervorragende Rolle, welche der übermässigen Quarte zufällt ($4^<$ in der ^+S, $IV^>$ in der ^0D; aber auch (in Dur): $4^<$ in der ^0Sp und $^0S^{2>}$ und $IV^>$ in der Dp und $^+D^{II<}$, und (in Moll): $IV^>$ in der ^+Dp, $^+D^{II<}$ und $4^<$ in der ^0Sp und $^0S^{2>}$).

Man beachte, dass die $4^<$ nur in Harmonien mit $^+$Unterdominant-, die $IV^>$ nur in Harmonien mit ^{0}Oberdominantbedeutung auftritt; dem in ^0Sp und $^0S^{2>}$ in Dur ist doch die Verschärfung der Unterdominantbedeutung unverkennbar, desgleichen in ^+Dp und $^+D^{II<}$ in Moll die Verschärfung der Oberdominantbedeutung.

b) die Bedeutung der natürlichen Septime (7♮ VII♮), welche stets dem Durakkord Oberdominant-, dem Mollakkord Unterdominantbedeutung giebt (in Dur: 7 bei der *D*, VII bei der ^0S und der ^+Sp; in Moll: VII bei der ^0S, 7 bei der ^+D und der ^0Dp).

Es genügt, diese beiden Punkte scharf ins Auge zu fassen; man wird damit in vielen Fällen einen Weg nehmen, den der alles nivellierende Tagesgebrauch vielfach verlässt, indem er durch Einführung der reinen Quarte an Stelle der übermässigen und durch Annahme des Leittons zur Prim (Oktave) alle Figuration mehr oder weniger im Sinne der Tonikabedeutung ausführt (z. B. 159b und 161i mit *b* statt *h*, 159c und 161h mit *fis* statt *f*, 159e und 161c mit *fis* statt *f*, 159f und 161a mit *cis* statt *c* u. s. w.). Die weiter unten geforderten neuen Figurationsübungen (dreistimmig) werden Gelegenheit geben aus diesen Beobachtungen die richtige Nutzanwendung zu machen.

Bezüglich der Mithilfe des Rhythmus an der Umdeutung der Klänge sei vorläufig nur bemerkt, dass wir den auf die schwere Zeit fallenden Akkorden erhöhte Beachtung schenken und den auf

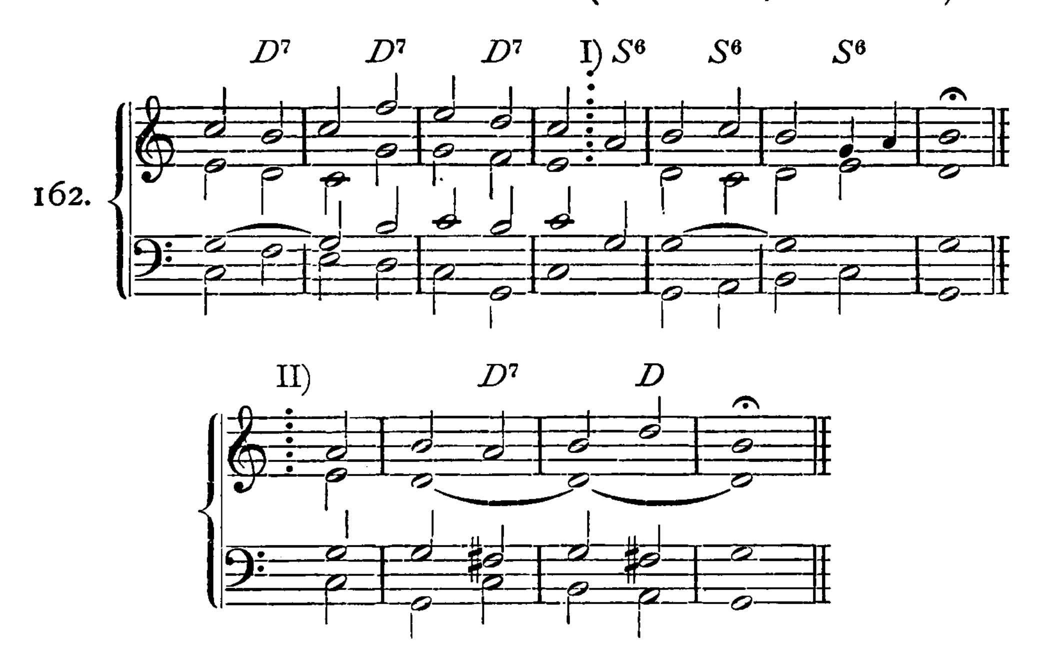
die leichte Zeit auftretenden gern nur Durchgangsbedeutung beimessen, d. h. z. B. einen zwischen zwei gleichlautenden auf schwere Zeiten gestellten Harmonien auf die leichtere Zwischenzeit auftretenden verwandten Akkord sehen wir nur als eine Art Umschreibung (im Sinne der Zwischenkadenzen des vorigen Kapitels), als harmonische Figuration an. So lange die schweren Zeiten dieselbe Harmonie festhalten, findet also eigentlich eine Harmoniebewegung gar nicht statt. Folgendes Beispiel:

$$\text{𝄵}: T\ \overset{3}{D} \mid \underset{3}{T}\ \underset{5}{D} \mid T\ D \mid T\ .. \mid \overset{3}{D}\ \underset{3}{T} \mid \underset{5}{D}\ T \mid D$$

verziert daher in seiner zweiten Hälfte ebenso den G-dur-Akkord mit dem C-dur-Akkord wie in seiner ersten Hälfte den C-dur-Akkord mit dem G-dur-Akkord, mit anderen Worten, wir würden korrekter so beziffern:

$$T\ (D \mid T\ D \mid T\ D) \mid T\ .. = S \mid T\ (S \mid T\ S) \mid T$$

eine Auffassung, deren Richtigkeit die Hinzufügung der charakteristischen Dissonanzen sofort erweist: (D^7 statt D, S^6 statt S):



Die Fortsetzung bei II wird sich von der bei I nur dadurch unterscheiden, dass zur Figuration der neuen Tonika nicht die Unter- sondern die Oberdominante (d^7) genommen ist. Damit ist die Möglichkeit der Umdeutung auch der allereinfachsten Harmonieschritte erwiesen (*c*—*g* aus *T*—*D* verwandelt in *S*—*T* ohne Hilfe leiterfremder Töne); doch ist wohl zu beachten, dass die Anregung zur Modulation nicht in dem Schritte selbst liegt, sondern ausserhalb desselben. Man kann unter Anwendung desselben Mittels

(Verlegung der Dominante auf die schwere und der Tonika auf die leichte Zeit) ebenso den folgenden Schritten veränderte Bedeutung geben:

T S	verwandelt in:	*D* | *T*
^0T ^0S	„ „	^0D | ^0T
^0T ^0D	„ „	^0S | ^0T
^+T ^0S	„ „	^+D | ^0T
^0T D^+	„ „	^0S | ^+T

wofür jeder Schüler leicht Beispiele zuwege bringen wird. Es ist nun aber hiernach leichtverständlich, dass ein einfacher Quintschritt oder Seitenwechsel erst recht aus der Tonart herausführen muss, wenn er von einer Dominante aus in der der Tonika entgegengesetzten Richtung gemacht wird; die Folgen *D* (*D*).., *S* (*S*).., ^0S (^0S).., ^0D (^0D).., sind uns aus § 12 vollkommen geläufig als vorübergehende Behandlungen einer Dominante als Tonika (Zwischenkadenzen) — sie werden zu wirklichen Modulationen, wenn sich die Harmonie auf der neuen Tonika festsetzt, d. h. eine Periode auf ihr abschliesst oder gar noch eine neue in der erreichten Tonart fortfährt. Regel: Jeder Harmonieschritt über eine Dominante hinaus (d. h. jedes Ergreifen der leiterfremden Dominante einer Dominante) ist hinlänglicher Anstoss zu einer Modulation in die Tonart der betreffenden Dominante, bedarf aber natürlich zur Überwindung des Widerstandes, den unser Tonalitätsgefühl leistet, vor allem der Mithilfe der rhythmischen Verhältnisse (worüber das Elementarste oben erläutert wurde und Weiteres noch zu folgen hat).

§ 14. Modulierende Kraft der Harmonieschritte.

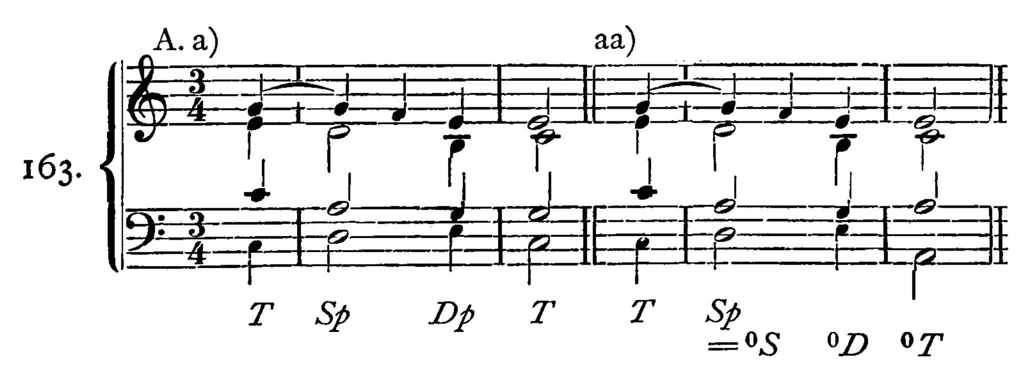
Wenn sogar das schrittweise Hinausgehen über eine Dominante zur Modulation anregen kann, so muss natürlich das sprungweise Hinübergreifen über dieselbe erst recht geeignet sein, die Dominante in den Mittelpunkt zu rücken, sie zur Tonika zu machen. Jeder Ganztonschritt hat, weil er dem Übergang von einer Dominante auf die gegenteilige entspricht (*S*—*D*, *D*—*S*, ^0D—^0S, ^0S—^0D), die Kraft der Modulation zu dem übersprungenen Klange. Die erweiterte tonale Harmonik, wie wir sie in den bisherigen Kapiteln entwickelt haben, weist eine ganze Reihe von Ganztonschritten auf, deren fakultative modulierende Kraft jederzeit aktiv werden kann, sobald charakteristische Dissonanzen oder Figurationsmittel zu Hilfe genommen werden oder auch nur der Rhythmus (das verschiedene Gewicht der Zeitwerte) weise in Betracht gezogen wird. Ganztonschritte sind nämlich ausser der Verbindung der beiden Dominanten die Folgen:

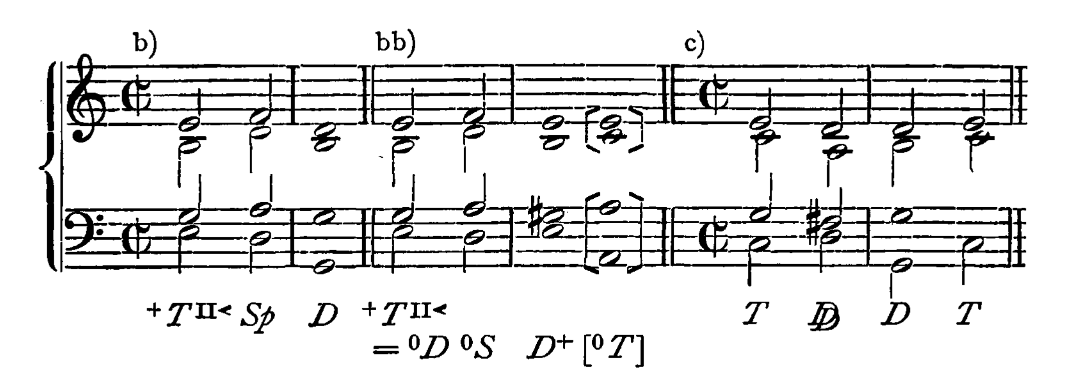
A) in Dur: a) Sp —Dp, in C-dur: ^0a—^0h, übersprungen: ^0e (Tp).
b) $^+T^{II<}$—Sp, „ „ ^0h—^0a, „ ^0e (Tp).
c) T—$\mathbb{D}$, „ „ c^+—d^+, „ g^+ (D).
d) T—$\mathbb{S}$, „ „ c^+—b^+, „ f^+ (S).
e) Tp—$D^{3>}$, „ „ ^0e—^0d, „ ^0a (Sp).
f) Tp—$^+D^{II<}$, „ „ ^0e—^0fis, „ ^0h (Dp).
g) D^3—^0S, „ „ ^0d—^0c, „ ^0g (^0T).
h) $\mathbb{S}$—^0Sp, „ „ b^+—as^+, „ es^+ (^0Tp).
i) ^0Tp—$^0S^{2>}$, „ „ es^+—des^+, „ as^+ (^0Sp).

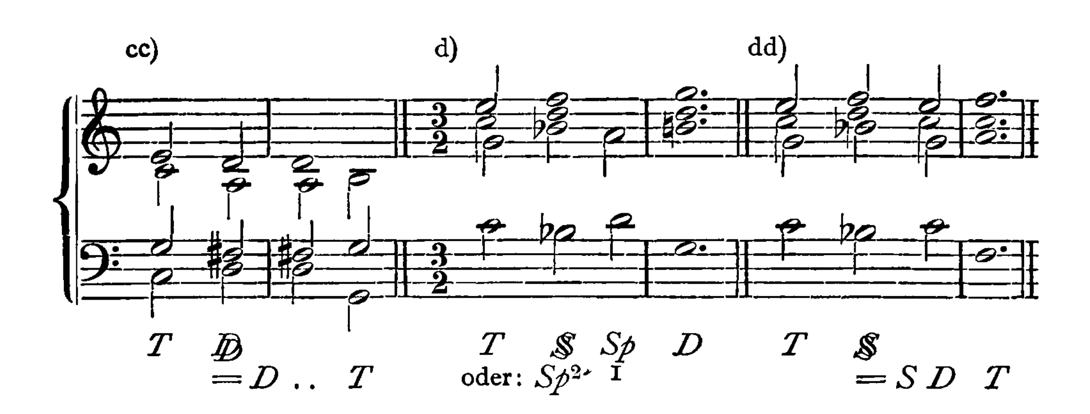
(Von den durch die Zwischenkadenzen einführbaren Harmonien sehen wir natürlich hierbei ab, weil dieselben bereits ausgesprochenermassen Dominantschritte zu neuen Toniken machen, daher keiner Erläuterung mehr bedürfen.)

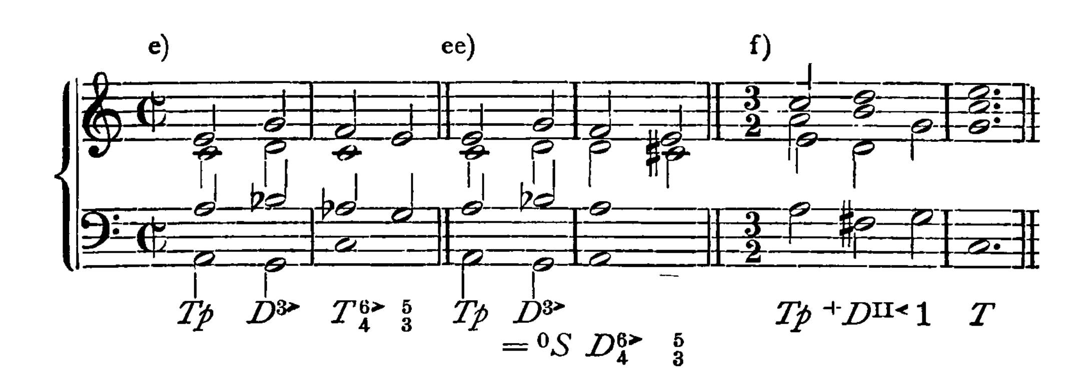
B) in Moll: a) ^0Dp—^0Sp, in A-moll: g^+—f^+, übersprungen c^+ (^0Tp).
b) $^0T^{2>}$—^0Dp „ „ f^+—g^+, „ c^+(^0Tp).
c) ^0T—$^0\overset{0}{\mathbb{S}}$, „ „ ^0e—^0d, „ ^0a (^0S).
d) ^0T—$^0\overset{0}{\mathbb{D}}$, „ „ ^0e—^0fis, „ ^0h (^0D).
e) ^0Tp—$S^{III<}$ „ „ c^+—d^+, „ g^+(^0Dp).
f) ^0Tp—$^0S^{2>}$, „ „ c^+—b^+, „ f^+ (^0Sp).
g) $S^{III<}$—D^+, „ „ d^+—e^+, „ a^+ (^+T).
h) $^0\overset{0}{\mathbb{D}}$—$^+Dp$, „ „ ^0fis—^0gis, „ ^0cis (^+Tp).
i) ^+Tp—$^+D^{II<}$, „ „ ^0cis—^0dis, „ ^0gis (^+Dp).

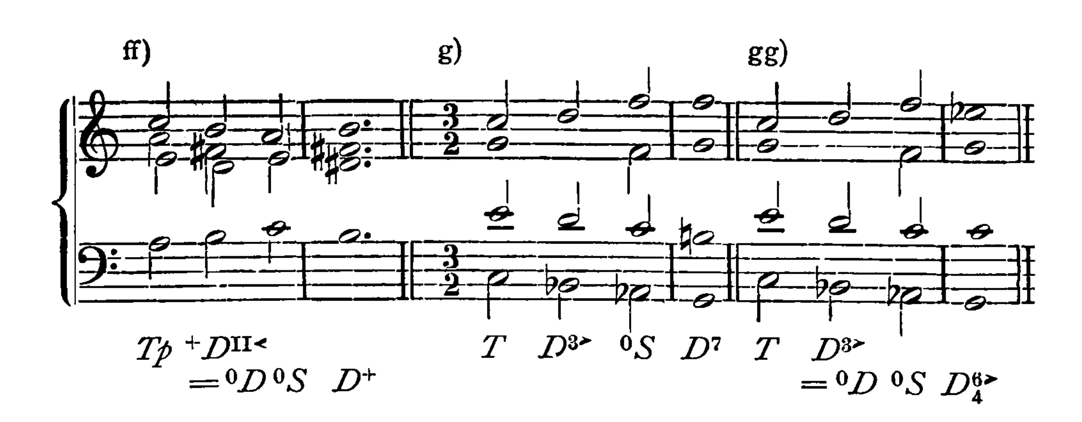
Überraschende Wirkungen (im besten Sinne) werden dadurch erzielt, dass der Komponist eine und dieselbe Harmoniefolge unter sonst gleichen Voraussetzungen (d. h. an korrespondierenden Stellen des thematischen Aufbaues) einmal unter Wahrung der Tonalität weiterführt, das andere Mal dagegen die modulatorische Kraft des Schrittes ausnutzt (vgl. die mit einfachen und doppelten Buchstaben bezeichneten Beispiele mit einander):

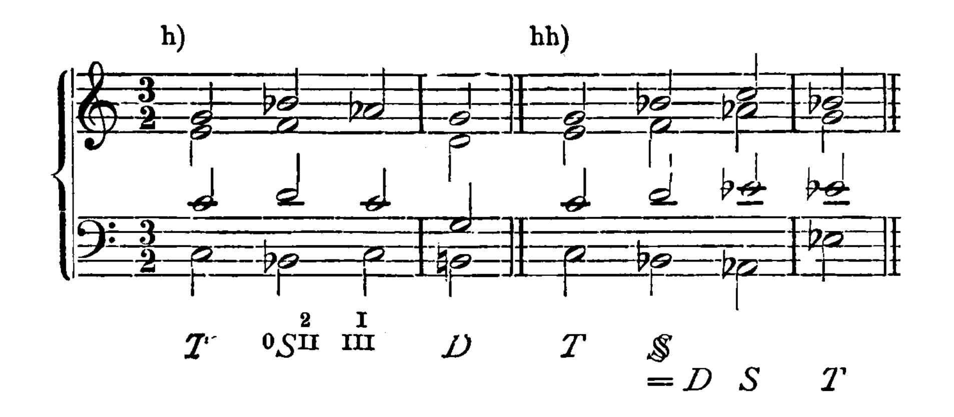


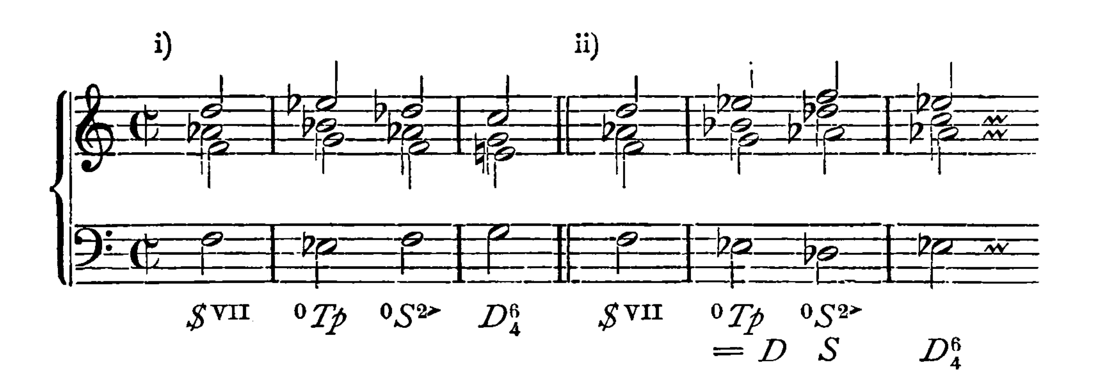

b)
bb)
c)
+T II< Sp D +T II<
= 0D 0S D+ [0T]
T D D T


cc)
d)
dd)
T D
= D .. T
T S Sp D
oder: Sp
T S
= S D T

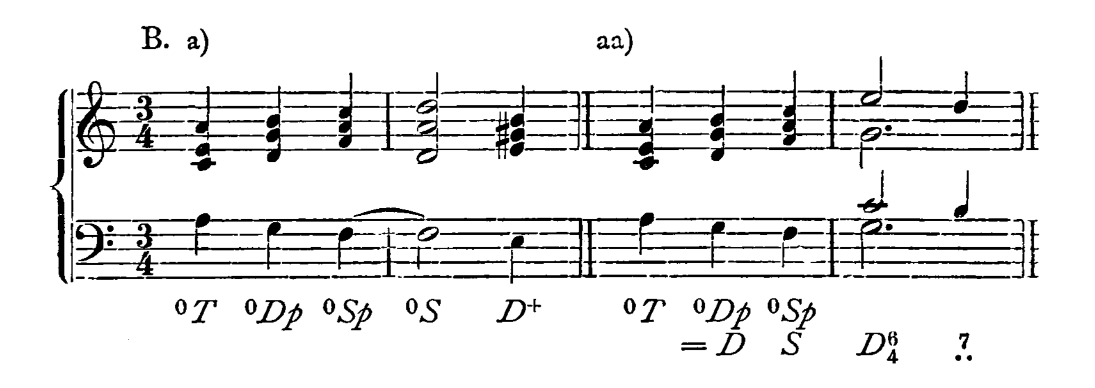

e)
ee)
f)
Tp D3> T
Tp D3>
= 0S D
Tp +D II< 1 T

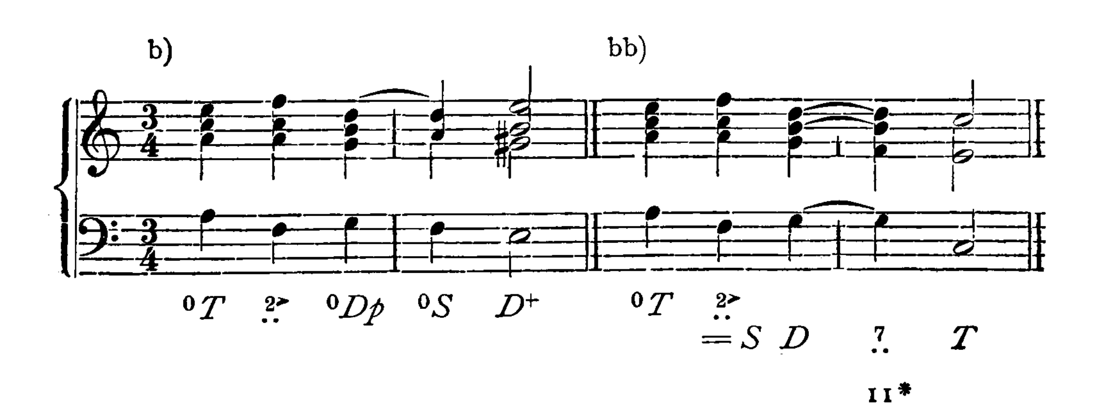

ff)
g)
gg)
Tp +D II<
= 0D 0S D+
T D3> 0S D7
T D3>
= 0D 0S D

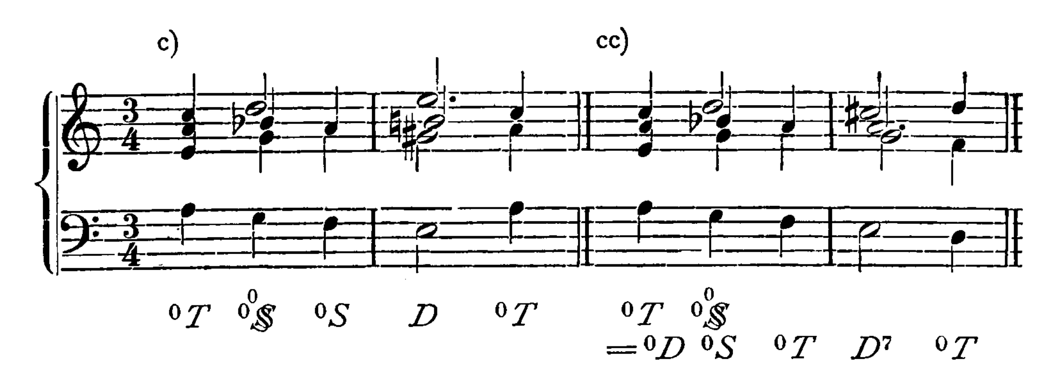

h)
hh)
T °SII III D
T S
= D S T

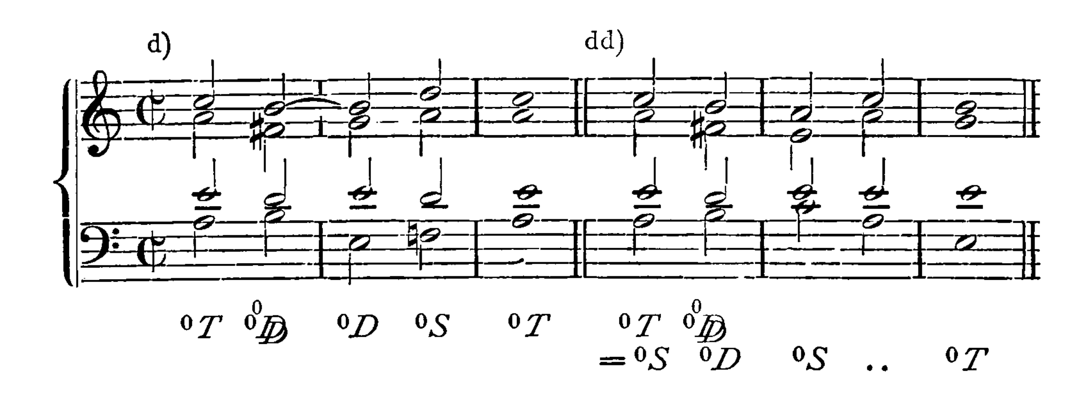

i)
ii)
SVII °Tp °S2> D6 4
SVII °Tp °S2>
= D S D6 4

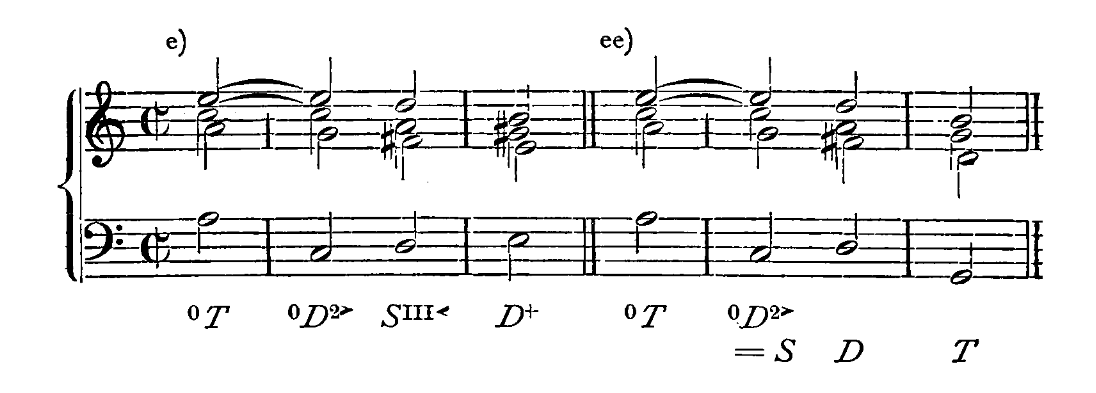
B.

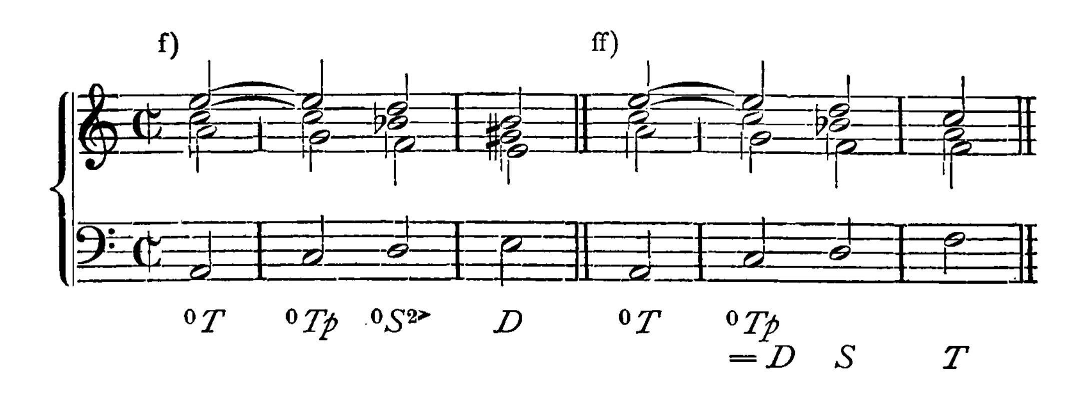

a)
aa)
°T °Dp °Sp °S D+
°T °Dp °Sp
= D S D6 4 7

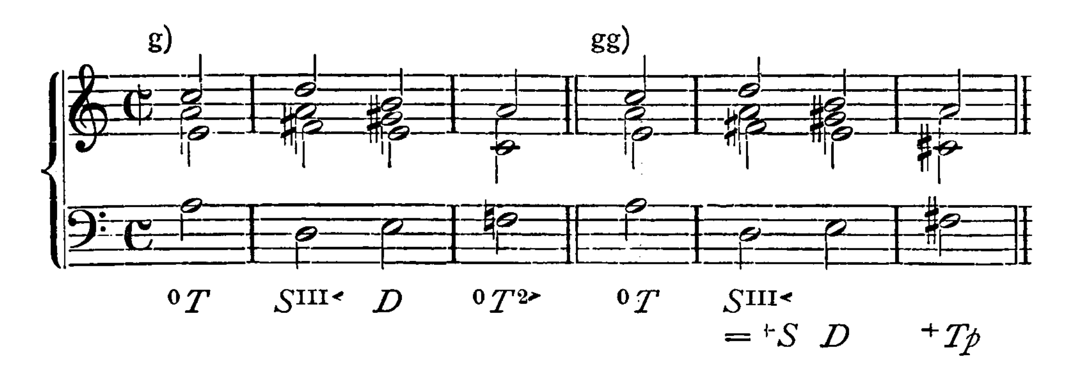

b)
bb)
°T 2> °Dp °S D+
°T 2>
= S D 7 T

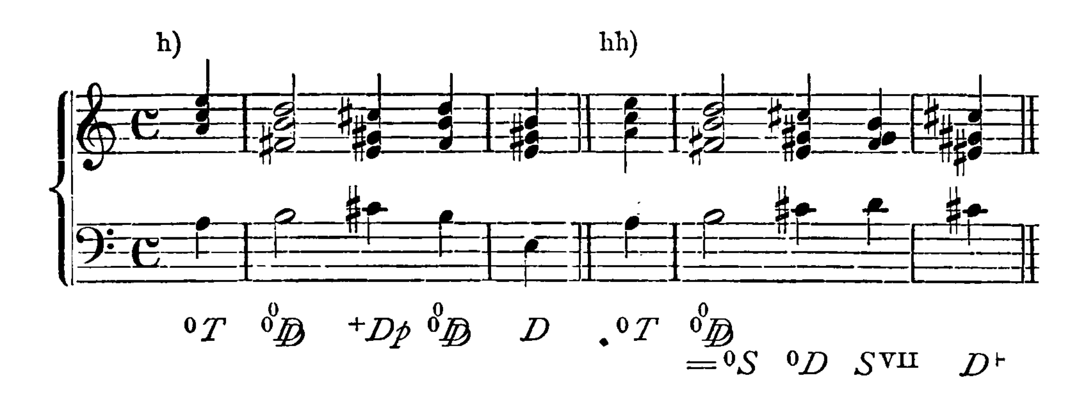

c)
cc)
0T 0S 0S D 0T
0T 0S
=0D 0S 0T D7 0T

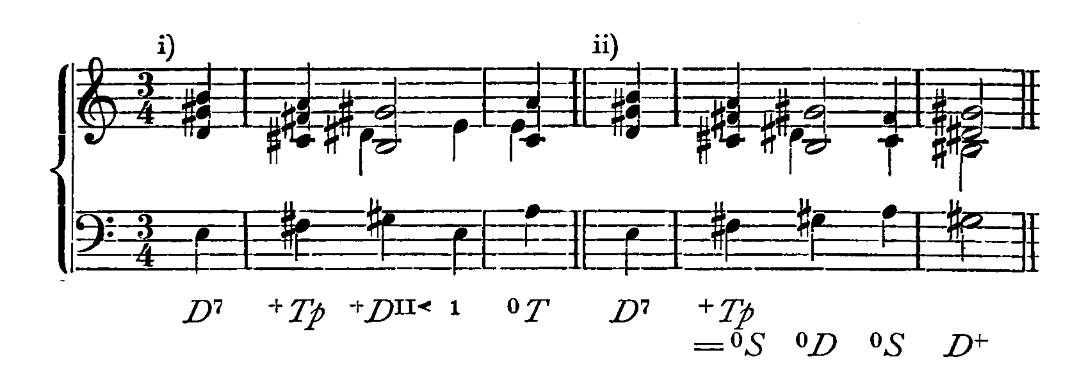

d)
dd)
0T 0D 0D 0S 0T
0T 0D
=0S 0D 0S .. 0T


e)
ee)
0T 0D2> SIII< D+
0T 0D2>
=S D T


f)
ff)
0T 0Tp 0S2> D
0T 0Tp
=D S T







Ähnlich dem Ganztonschritt umschreibt auch der Gegenquintwechsel, der sich zunächst tonal zwischen dem schlichten Quintklange und dem Gegenklange der Tonika findet, eine Tonika (T oder ^0T). Dieser Schritt, der sich übrigens kein zweites Mal zwischen Harmonien derselben Tonart findet, kann daher in wirksamster Weise zu Modulationen verwendet werden; da er aber sehr leicht verständlich ist, hindert nichts seine Einführung von jeder beliebigen Harmonie der Tonart aus. Die Vorbilder sind ^0S—D^+ und D^+—^0S; als Nachbildungen ergeben sich folgende Fortschreitungen:

1) in Dur:

$Sp = {}^0S—D^+$	also in C-dur:	${}^0a—e^+$	führt zur Tonika	${}^0e$ (Tp) oder a^+.
$Tp = {}^0S—D^+$	„	: ${}^0e—h^+$	„	${}^0h$ (Dp) oder e^+.
$Dp = {}^0S—D^+$	„	: ${}^0h—fis^+$	„	${}^0fis$ (${}^+D^{II<}$) oder h .
$D^{3>} = {}^0S—D^+$	„	: ${}^0d—a^+$	„	${}^0a$ (Sp) oder d^+ ($\not D$).
$T = D—{}^0S$	„	: $c^+—{}^0f$	„	f^+ (S) oder ${}^0c$ (${}^0S$).
$S = D—{}^0S$	„	: $f^+—{}^0b$	„	b^+ ($\not S$) oder ${}^0f$ (${}^0\overset{0}{\not S}$).
$\not D = D—{}^0S$	„	: $d^+—{}^0g$	„	g^+ (D) oder ${}^0d$ ($D^{3>}$).
u. s. w.				

2) in Moll:

${}^0T = {}^0S—D$	also in A-moll:	${}^0e—h^+$	„	${}^0h$ (${}^0D$) oder e^+ (D^+).
${}^0D = {}^0S—D$	„	: ${}^0h—fis^+$	„	${}^0fis$ (${}^0\overset{0}{\not D}$) oder h^+ (${}^+\overset{+}{\not D}$).
${}^0\overset{0}{\not S} = {}^0S—D$	„	: ${}^0d—a^+$	„	${}^0a$ (${}^0S$) oder d^+ ($S^{III<}$).
${}^0Tp = D—{}^0S$	„	: $c^+—{}^0f$	„	f^+ (${}^0Sp$) oder ${}^0c$.
${}^0Dp = D—{}^0S$	„	: $g^+—{}^0c$	„	c^+ (${}^0Tp$) oder g^0.
$S^{III<} = D—{}^0S$	„	: $d^+—{}^0g$	„	g^+ (${}^0Dp$) oder ${}^0d$ (${}^0\overset{0}{\not S}$).
u. s. w.				

Die Geschlechtsverschiedenheit der beiden Dominanten bedingt die doppelte Möglichkeit der Wendung zu einer neuen ${}^0T$ oder ${}^+T$; jenachdem nun erstere oder letztere ein Klang der tonalen Harmonik ist, wird sie zu bevorzugen d. h. mit grösserer Wahrscheinlichkeit zu erwarten sein. Natürlich hat es keinen Sinn, Unerwartetes auf Unerwartetes zu häufen; der Satz eines preisgekrönten Harmonikers, dass jedem Akkorde jeder Akkord folgen könne, ist nur für zwei isoliert betrachtete Akkorde allenfalls richtig: der dritte Akkord aber ist, wie wir nun deutlich sehen, nichts weniger als frei mehr; die Wahl kann nur möglicherweise innerhalb eines kleinen Kreises schwanken, jenachdem die zum Ausgang genommene Kombination selbst mehrdeutig ist.

Wir kommen nun zum Quintwechsel, der uns tonal zunächst als Verwandlung des Gegenquintklangs in dem Gegenklang der Tonika entgegentrat $T—S—{}^0S—T$; ${}^0T—{}^0D—D^+—{}^0T$, d. h. der Gegensatz des Gegenquintklangs ist ein schärferer als der des Gegenklangs, zu welchem dabei insofern bereits wieder eine Art Rückgang geschieht, als von der Gegenquint zur Prim der Tonika geschritten wird, z. B. $c^+—f^+—{}^0c—c^+$; ${}^0e—{}^0h—e^+—{}^0e$. Man beachte wohl, dass hier der durch Erniedrigung der Terz des Durakkordes ($f^{3>} = {}^0c$) entstehende Mollakkord ^{0}Unterdominante wird, und der durch Erhöhung der Terz des Mollakkordes entstehende Durakkord ${}^+$Oberdominante; dem entspricht völlig die häufigste und wichtigste modulatorische Bedeutung dieses Schrittes, von welchen Klängen ans er auch geschehen mag, d. h. allgemein: die Verwandlung eines Durakkordes in einen Mollakkord (durch Erniedrigung der 3)

giebt dem letzteren die Bedeutung einer ^0S; die Verwandlung des Mollakkords in einen Durakkord (durch Erhöhung der III) giebt dem letzteren die Bedeutung einer ^+D. So gewinnen wir von den Klängen der tonalen Harmonik aus wieder eine Fülle modulierender Wendungen, die wir zumeist bereits gelegentlich der Zwischenkadenzen betrachtet haben, daher nur mehr kurz anzudeuten brauchen:

A. (Dur):

$T - \underset{..}{3>} = {}^0S$, in C-dur: $c^+ - {}^0g$ führt nach g^+ (D).
$D - \underset{..}{3>} = {}^0S$, „ : $g^+ - {}^0d$ „ ^0a (Sp) oder d ($\not{D}$).
$Sp - \underset{..}{III<} = D$, „ : $^0a - d^+$ „ g^+ (D).
$Tp - \underset{..}{III<} = D$, „ : $^0e - a^+$ „ ^0a (Sp) oder d ($\not{D}$).
$Dp - \underset{..}{III<} = D$, „ : $^0h - e^+$ „ ^0e (Tp).

B. (Moll):

$^0T - \underset{..}{III<} = D$, in A-moll: $^0e - a^+$ „ ^0a (^0S).
$^0S - \underset{..}{III<} = D$, „ : $^0a - d^+$ „ g^+ (^0Dp) oder ^0d ($^0\overset{0}{\not{S}}$).
$^0Dp - \underset{..}{3>} = {}^0S$, „ : $g^+ - {}^0d$ „ ^0a (^0S).
$^0Tp - \underset{..}{3>} = {}^0S$, „ : $c^+ - {}^0g$ „ g^+ (^0Dp) oder ^0d ($^0\overset{0}{\not{S}}$).
$^0Sp - \underset{..}{3>} = {}^0S$, „ : $f^+ - {}^0c$ „ c^+ (^0Tp).

Da nun aber der Quintwechsel tonal zunächst auch in dem Sinne $D - \underset{..}{3>}$ in Dur und $^0S - \underset{..}{III<}$ in Moll verständlich ist, so hat die obige Regel keine unbedingte Giltigkeit, vielmehr kann der durch Chromatik entstandene Durakkord auch als Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) und der ebenso gebildete Mollakkord als Akkord der mixolydischen Septime ($D^{3>}$) weitergeführt werden, wodurch die Fortschreitungen entstehen:

A. (Dur):

$T - \underset{..}{3>} = D^{3>}$, in C-dur $= c^+ - {}^0g$, führt über ^0f nach ^0c (^0S) oder f^+ (^+S).
$S - \underset{..}{3>} = D^{3>}$, „ $= f^+ - {}^0c$, „ ^0b „ ^0f ($^0\overset{0}{\not{S}}$) „ b^+ ($\not{S}$).
$Sp - \underset{..}{III<} = S^{III<}$, „ $= {}^0a - d^+$, „ e^+ „ ^0e (Tp) „ a^+.
$Tp - \underset{..}{III<} = S^{III<}$, „ $= {}^0e - a^+$, „ h^+ „ ^0h (Dp) „ e^+.
$Dp - \underset{..}{III<} = S^{III<}$, „ $= {}^0h - e^+$, „ fis^+ „ ^0fis ($D^{II<}$) oder h^+.

B. (Moll):

$^0T - \underset{..}{III} = S^{III<}$, in A-moll $= {}^0e - a^+$ „ h^+ „ ^0h (^0D) oder e^+ (D^+).
$^0D - \underset{..}{III<} = S^{III<}$, „ $= {}^0h - e^+$ „ fis^+ „ ^0fis ($^0\overset{0}{\not{D}}$) „ h^+ ($^+\overset{+}{\not{D}}$).
$^0Dp - \underset{..}{3>} = D^{3>}$, „ $= g^+ - {}^0d$ „ ^0c „ c^+ (^0Tp) oder ^0g.
$^0Tp - \underset{..}{3>} = D^{3>}$, „ $= c^+ - {}^0g$ „ ^0f „ f^+ (^0Sp) „ ^0c.
$^0Sp - \underset{..}{3>} = D^{3>}$, „ $= f^+ - {}^0c$ „ ^0b „ b^+ ($^0S^{2>}$) „ ^0f.

Noch wichtiger als diese, nur selten mit Glück verwertete Möglichkeit der Andersdeutung des Quintwechsels ist die auf die

Rückverwandlung der zweiten Oberdominante in den Parallelklang der Unterdominante in Dur basierende; ich sage Rückverwandlung, da ja eigentlich die zweite Oberdominante nur durch Chromatik aus dem Parallelklange der Unterdominante entsteht ($Sp^{III<} = \mathbb{D}$; umgekehrt also $\mathbb{D}^{3>} = Sp$). Hierdurch erhält die Regel, dass der durch Chromatik entstehende Mollakkord ^{0}Unterdominante wird, den Zusatz: „oder Parallelklang einer Durunterdominante“, und zu den oben S. 167 entwickelten Modulationen kommen wiederum einige neue:

$T - \underset{..}{3>} = Sp$, in C-dur: $c^{+} - {}^{0}g$, fährt über f^{+} nach b^{+} ($\mathbb{S}$);
ebenso in A-moll: $^{0}Tp - \underset{..}{3>} = Sp$.

$D - \underset{..}{3>} = Sp$, in C-dur: $g^{+} - {}^{0}d$, fährt über c^{+} nach f^{+} (S);
ebenso in A-moll: $^{0}Dp - \underset{..}{3>} = Sp$.

$S - \underset{..}{3>}\ ({}^{0}S) = Sp$, in C-dur: $f^{+} - {}^{0}c$, fährt über b^{+} nach es^{+} (^{0}Tp);
ebenso in A-moll: $^{0}Sp - \underset{..}{3>} = Sp$ u. s. w.

Die Untersuchung der Umkehrung des Verhältnisses (in Moll $^{0}Dp^{3>} = {}^{0}\overset{0}{\mathbb{S}}$, rückwärts $^{0}\overset{0}{\mathbb{S}}{}^{III<} = {}^{0}Dp$) bleibt dem Schüler überlassen (z. B. $^{0}T - III^{<} = {}^{0}Dp - {}^{0}S - {}^{0}T$ von A-moll nach H-moll).

§ 15. Modulationen durch Terzseptakkorde und Terznonenakkorde.

Bleiben wir gleich bei den chromatischen Veränderungen stehen, so finden wir ganz ähnliche Veränderungen der Bedeutung der Harmonien zunächst durch Erhöhung der Durprim und durch Erniedrigung der Mollprim, z. B.:

$$c^{+} - \underset{..}{1<} = cis\ e\ g;\quad {}^{0}e - \underset{..}{I>} = a\ c\ es.$$

In beiden Fällen ist der entstehende Akkord ein dissonanter und zwar ein Terzseptakkord, der entweder im Dursinne ($\not{D}^{7}$) oder im Mollsinne ($\not{S}^{VII}$) weitergeführt werden kann. Tonal kommt diese Bildung vor als $Sp - \underset{..}{I>} = \not{S}^{VII}$ bzw. $^{0}Dp - \underset{..}{1<} = \not{D}^{7}$, wobei in beiden Fällen nur das Tongeschlecht nicht aber eigentlich die tonale Funktion wechselt (Verwandlung des Gegenquintklangs in den Gegenklang, also Quintwechsel); auch die Rückverwandlung des Akkords der neapolitanischen Sexte in den Mollunterdominant-Terzseptakkord ($^{0}S^{2>} - \not{S}^{VII}$) und die Rückverwandlung des Akkords der lydischen Quarte in den Duroberdominant-Terzseptakkord ($^{+}D^{II<} - \not{D}^{7}$) giebt äusserlich dasselbe Bild z. B.:

$$\text{in C-dur} \begin{cases} fis\ h\ d\ (= {}^{0}fis) - f\natural\ h\ d\ (= g^{7}); \\ f\ as\ des\ (= des^{+}) - f\ as\ d\natural\ (= \not{g}^{VII}); \end{cases}$$

$$\text{in A-moll} \begin{cases} d\ f\ b\ (= b^{+}) - d\ f\ h\natural\ (= \not{a}^{VII}) \\ dis\ gis\ h\ (= {}^{0}dis) - d\natural\ gis\ h\ (= \not{e}^{7}) \end{cases}$$

und auch hier bleibt die Funktion dieselbc (^{0}fis und g^{7} mit Oberdominant-, b^{+} und $\not{a}^{VII}$ mit Unterdominantbedeutung).

Nun kann aber mit unfehlbarer Wirkung jede Scheinkonsonanz der tonalen Harmonik durch solche chroma-

tische Veränderung der Prim in einen aus zwei kleinen Terzen bestehenden Akkord verwandelt werden, der ebensowohl im Dur- wie im Mollsinne weitergeführt werden kann:

A. (Dur):

T — $\ddot{1}^{<}$ = { $\not{D}^7$ in C-dur: c^+—$\not{a}^7$ führt nach ^0a (Sp) oder d^+ ($\mathbb{D}$).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : c^+—$\not{h}^{VII}$ „ ^0fis ($\mathbb{D}p$, $^+D^{II<}$) oder h^+.

S — $\ddot{1}^{<}$ = { $\not{D}^7$ „ : f^+—$\not{d}^7$ „ g^+ (D) oder ^0d ($\mathbb{S}p$, $D^{3>}$).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : f^+—$\not{e}^{VII}$ „ ^0h (Dp) oder e^+.

D — $\ddot{1}^{<}$ = { $\not{D}^7$ „ : g^+—$\not{e}^7$ „ ^0e (Tp) oder a^+.
{ $\not{S}^{VII}$ „ : g^+—fis^{VII} „ ^0cis oder fis^+.

$\mathbb{D}$ — $\ddot{1}^{<}$ = { $\not{D}^7$ „ : d^+—$\not{h}^7$ „ ^0h (Dp) oder e^+.
{ $\not{S}^{VII}$ „ : d^+—$\not{g}$is^{VII} „ ^0gis.

^0Sp — $\ddot{1}^{<}$ = { $\not{D}^7$ „ : as^+—$\not{f}^7$ „ b^+ ($\mathbb{S}$).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : as^+—$\not{g}^{VII}$ „ g^+ (D) oder ^0d ($\mathbb{S}p$, $D^{3>}$).

Tp — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{D}^7$ „ : ^0e—$\not{f}^7$ „ b^+ ($\mathbb{S}$).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : ^0e—$\not{g}^{VII}$ „ g^+ (D) oder ^0d ($\mathbb{S}p$, $D^{3>}$).

Sp — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{D}^7$ „ : ^0a—$\not{b}^7$ „ es^+ (^0Tp).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : ^0a—$\not{g}^{VII}$ „ c^+ (T, also **tonal**) oder ^0g (^0T).

Dp — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{D}^7$ „ : ^0h—$\not{g}^7$ „ f^+ (S) oder ^0c (^0S).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : ^0h—$\not{d}^{VII}$ „ ^0a (Sp) „ d^+ ($\mathbb{D}$).

NB. ^0S — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{D}^7$ „ : ^0c—$\not{d}$es^7 „ ges^+.
{ $\not{S}^{VII}$ „ : ^0c—$\not{e}$s^{VII} „ es (^0Tp).

$^+D^{II<}$ — II$\natural$ = { $\not{D}^7$ „ : ^0fis—$\not{g}^7$ „ c^+ (T, also **tonal**).
{ $\not{S}^{VII}$ „ : ^0fis—$\not{a}^{VII}$ „ ^0e (Tp).

B. (Moll):

^0T — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{S}^{VII}$ in A-moll: ^0e—$\not{g}^{VII}$ „ ^0d ($^0\overset{0}{\mathbb{S}}$) oder g^+ (^0Dp).
{ $\not{D}^7$ „ : ^0e—$\not{f}^7$ „ b^+ ($^0S^{2>}$).

^0D — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{S}^{VII}$ „ : ^0h—$\not{d}^{VII}$ „ ^0a (^0S).
{ $\not{D}^7$ „ : ^0h—$\not{g}^7$ „ f^+ (^0Sp).

^0S — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{S}^{VII}$ „ : ^0a—$\not{g}^{VII}$ „ c^+ (^0Tp).
{ $\not{D}^7$ „ : ^0a—$\not{b}^7$ „ es^+.

$^0\overset{0}{\mathbb{S}}$ — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{S}^{VII}$ „ : ^0d—$\not{f}^{VII}$ „ f^+ (^0Sp) oder ^0c.
{ $\not{D}^7$ „ : ^0d—$\not{e}$s^7 „ as^+.

^+Dp — $\ddot{\text{I}}^{>}$ = { $\not{S}^{VII}$ „ : ^0gis—$\not{h}^{VII}$ „ ^0fis ($^0\overset{0}{\mathbb{D}}$).
{ $\not{D}^7$ „ : ^0gis—$\not{a}^7$ „ ^0a (^0S) oder d^+ ($S^{III<}$, $^0\overset{0}{\mathbb{D}}p$).

^0Tp — $\ddot{1}^{<}$ = { $\not{S}^{VII}$ „ : c^+—$\not{h}^{VII}$ „ ^0fis ($^0\overset{0}{\mathbb{D}}$).
{ $\not{D}^7$ „ : c^+—$\not{a}^7$ „ ^0a (^0S) oder d^+ ($S^{III<}$, $^0\overset{0}{\mathbb{D}}p$).

$^0Dp - \overset{1<}{..} = \begin{cases} \not S^{VII} \text{ in A-moll}: g^+ \text{—} \not{f}is^{VII} \text{ führt nach } {}^0cis\ (^+Tp). \\ \not D^7 \quad „ \quad : g^+ \text{—} \not g^7 \quad „ \quad {}^0e\ (^0T, \text{ also tonal}) \text{ oder } a^+\ (^+T). \end{cases}$

$^0Sp - \overset{1<}{..} = \begin{cases} \not S^{VII} \quad „ \quad : f^+ \text{—} \not g^{VII} \quad „ \quad {}^0h\ (^0D) \text{ oder } e^+\ (D^+). \\ \not D^7 \quad „ \quad : f^+ \text{—} \not d^7 \quad „ \quad g^+\ (^0Dp)\ „\ {}^0d\ (^0\not S). \end{cases}$

NB. $D^+ - \overset{1<}{..} = \begin{cases} \not S^{VII} \quad „ \quad : e^+ \text{—} \not d is^{VII} \quad „ \quad {}^0ais. \\ \not D^7 \quad „ \quad : e^+ \text{—} \not g is^7 \quad „ \quad {}^0cis\ (^+Tp). \end{cases}$

$^0S^{2>} - \overset{1<}{..} = \begin{cases} \not S^{VII} \quad „ \quad : b^+ \text{—} \not a^{VII} \quad „ \quad {}^0e\ (T, \text{ also tonal}). \\ \not D^7 \quad „ \quad : b^+ \text{—} g^7 \quad „ \quad c^+\ (^0Tp). \end{cases}$

Wie die Terzseptakkorde ($\not D^7$ und $\not S^{VII}$) sind auch die kleinen Terznonenakkorde ($\not D^{\overset{9>}{7}}$ oder kurz $\not D^{9>}$ und $\not S^{\overset{IX<}{VII}}$ kurz $\not S^{IX<}$) charakteristische und besonders wirkungskräftige Formen der Dominanten; jeder Terznonenakkord ist wie jeder Terzseptakkord sowohl im Dursinne als im Mollsinne weiterführbar, doch führt er in beiden auf dieselbe Tonika:

$$h\ d\ f\ as = \begin{Bmatrix} \not g^{9>}, \text{ d. h. } \not D^{9>} \\ \not g^{IX<}, \text{ d. h. } \not S^{IX<} \end{Bmatrix} \text{ von C-moll oder C-dur.}$$

Kleine Terznonenakkorde entstehen zunächst durch Erhöhung der Prim eines Durseptimenakkords oder durch Erniedrigung der Prim eines Mollseptimenakkords:

A. (Dur):

$D^7\ \overset{1<}{..} = \begin{cases} \not D^{9>} \text{ in C-dur}: g^7 \text{—} \not g^{9>} \\ \not S^{IX<} \quad „ \quad : g^7 \text{—} \not g^{IX<} \end{cases}$ führen beide nach ^0e (Tp) oder a^+.

$S^{VII}\ \overset{I>}{..} = \begin{cases} \not S^{IX<} \quad „ \quad : c^{VII} \text{—} \not c s^{IX<} \\ \not D^{9>} \quad „ \quad : c^{VII} \text{—} \not h^{9>} \end{cases}$ führen beide nach es^+ (^0Tp) oder ^0b.

B. (Moll):

$S^{VII}\ \overset{I>}{..} = \begin{cases} \not S^{IX<} \text{ in A-moll}: a^{VII} \text{—} \not g^{IX<} \\ \not D^{9>} \quad „ \quad : a^{VII} \text{—} g^{9>} \end{cases}$ führen beide nach c^+ (Tp) oder ^0g.

$D^7\ \overset{1<}{..} = \begin{cases} \not D^{9>} \quad „ \quad : e^7 \text{—} \not g is^{9>} \\ \not S^{IX<} \quad „ \quad : e^7 \text{—} \not f is^{IX<} \end{cases}$ führen beide nach ^0cis (^+Tp) oder fis^+.

Ferner entstehen aber die kleinen Terznonenakkorde jederzeit auch ungezwungen, wenn in einem Klange die Prim alteriert wird und gleichzeitig die natürliche Septime beitritt z. B.:

c e g — c♯ e g b oder *a c e — fis a c e♭*

Durch solche Hinzufügung der natürlichen Septime ($T - \overset{7♮}{..1<}$ und $^0T - \overset{I>}{..VII♮}$) entfällt aber die eine der beiden Möglichkeiten der Weiterführung, welche, wie wir oben sahen, die chromatische Ver-

änderung der Prim eröffnet, d. h. während *c♯ e g* als $\not{a}^{7}$ oder $\not{h}^{VII}$ verständlich ist und daher entweder nach D-moll (D-dur) oder H-moll (H-dur) weitergehen kann, steht ihm nach Hinzutritt des *b* nur noch der Weg nach D-moll (D-dur) offen, da es im Dur- wie im Mollsinne dorthin weist. Der Schüler untersuche hiernach, welche der S. 169—170 eröffneten Wege wegfallen, sobald sich der chromatisch veränderten Prim die Septime gesellt (anstatt $\underset{..}{1^{<}}$ ist überall $\overset{7\natural}{..1^{<}}$, anstatt $\underset{..}{\mathrm{I}^{>}}$ überall $\overset{\mathrm{I}^{>}}{..\mathrm{VII}\natural}$ zu lesen).

Eine neue Wichtigkeit erlangen die Terznonenakkorde durch die Möglichkeit der enharmonischen Umdeutung einzelner Töne, von welcher wir in den bisherigen Arbeiten bereits hie und da Gebrauch gemacht haben. Stellen wir zunächst das Verhältnis der Töne im Dur- und Mollsinne ohne enharmonische Umdeutung fest, so ist z. B. in *h d f as* als $g^{9>}$ oder $\not{g}^{IX<}$:

$$g^{9>}\left\{\begin{array}{lll} as & 9^{>} & = \mathrm{III} \\ f & 7 & = \mathrm{V} \\ d & 5 & = \mathrm{VII} \\ h & 3 & = \mathrm{IX}^{<} \end{array}\right\}\not{g}^{IX<}$$

d. h. eine Umdeutung der $9^{>}$ zur III, der 7 zur V, der 5 zur VII, der 3 zur $\mathrm{IX}^{<}$ würde keinen neuen, sondern denselben Terznonenakkord im Mollsinne ergeben. Jede Verschiebung der Zahlenbezeichnung dagegen ergiebt einen andern Akkord, z. B.:

$$g^{9>}\left\{\begin{array}{llll} as & 9^{>} & = \mathrm{V} & as \\ f & 7 & = \mathrm{VII} & f \\ d & 5 & = \mathrm{IX}^{<} & d \\ h & 3 & \approx \mathrm{III} & ces \end{array}\right\}\not{es}^{IX<} \text{ oder auch } \left\{\begin{array}{llll} as & 9^{>} & = 7 & as \\ f & 7 & = 5 & f \\ d & 5 & = 3 & d \\ h & 3 & \approx 9^{>} & ces \end{array}\right\}\not{b}^{9>}$$

Da nun aber die Funktion des Terznonenakkordes stets dieselbe bleibt ($\not{D}^{9>}$ oder $\not{S}^{IX<}$, was aber nicht eigentlich zweierlei ist, sondern nur ein etwas abweichender Ausdruck für dasselbe), so ist eine Modulation durch enharmonische Verwandlung eines oder mehrerer Töne desselben nicht anders mit Sicherheit zu bestimmen als durch Aufweis der Umdeutung eines der anders zu schreibenden Töne. Nehmen wir *h d f as* = $\not{D}^{9>}$ bzw. $\not{S}^{IX<}$ von C-dur (C-moll) zum Ausgange, so verwandelt sich dasselbe bei:

$$\not{D}^{9>} \overset{(3\,\approx\,9>)}{=} \not{D}^{9>} \text{ oder } \not{S}^{IX<} \overset{(IX<\,\approx\,III)}{=} \not{S}^{IX<} \text{ oder } \not{D}^{9>} \overset{(3\,\approx\,III)}{=} \not{S}^{IX<} \text{ oder } \not{S}^{IX<} \overset{(IX<\,\approx\,9>)}{=} \not{D}^{9>}$$

gleichmässig in *d f as ces*, d. h. den Dominant-Terznonenakkord von Es-dur oder Es-moll u. s. w. Es ist bereits aus dieser Probe ersichtlich, dass es kaum einen Zweck hat, die Formel $\not{D}^{9>}$ oder $\not{S}^{IX<}$ zweimal zu schreiben oder auch $\not{D}^{9>}$ neben $\not{S}^{IX<}$ zu stellen (man müsste denn gerade eine Bassfortschreitung im Auge haben, die für $\not{D}^{9>}$ schlecht, aber für $\not{S}^{IX<}$ gut wäre, z. B. für *h d f as* den Bassschritt von *f* nach *c*, der nur von $\not{S}^{IX<}$ aus zu loben wäre,

da *f* Grundton [V] wäre, von $\not{D}^{9>}$ aus dagegen schlecht, weil *f* Septime [7] wäre); vielmehr wird es genügen, über der einen Formel $\not{D}^{9>}$ oder $\not{S}^{IX<}$ die Umdeutung anzuzeigen, aber natürlich unter Vermeidung der Umdeutung aus Durzahlen in Mollzahlen und umgekehrt. Dann ist das Ergebnis der Umdeutungen von *h d f as* als $\not{D}^{9>}$ oder $^{0}\not{S}^{IX}$ in C-dur oder C-moll übersichtlich:

(3 ∾ 9>) 3 9>
1 a) $\not{D}^{9>}$ aus (*g*) *h d f as* in (*b*) *d f as ces* (= $\not{D}^{9>}$ von Es-dur oder Es-moll).

(IX< ∾ III) IX< III
b) $\not{S}^{IX<}$ aus *h d f as* (*c*) in *d f as ces* (*es*) (= $\not{S}^{IX<}$ von Es-dur oder Es-moll).

(9> ∾ 3) 9 3
2 a) $\not{D}^{9>}$ aus (*g*) *h d f as* in (*e*) *gis h d f* (= $\not{D}^{9>}$ von A-dur oder A-moll).

(III ∾ IX<) III IX<
b) $\not{S}^{IX<}$ aus *h d f as* (*c*) in *gis h d f* (*a*) (= $\not{S}^{IX<}$ von A-dur oder A-moll).

(7 ∾ 3) 7 3
3 a) $\not{D}^{9>}$ aus (*g*) *h d f as* in (*cis*) *eis gis h d* (= $\not{D}^{9>}$ von Fis-dur oder Fis-moll).

(9> ∾ 5) 9> 5
oder aa) $\not{D}^{9>}$ aus (*g*) *h d f as* in (*cis*) *eis gis h d* (= $\not{D}^{9>}$ von Fis-dur oder Fis-moll).

(V ∾ IX) V IX<
b) $\not{S}^{IX<}$ aus *h d f as* (*c*) in *eis gis h d* (*fis*) (= $\not{S}^{IX<}$ von Fis-dur oder Fis-moll).

(III ∾ VII) III VII
oder bb) $\not{S}^{IX<}$ aus *h d f as* (*c*) in *eis gis h d* (*fis*) (= $\not{S}^{IX<}$ von Fis-dur oder Fis-moll).

Weitere Umdeutungen würden nicht auf wirklich andere, sondern nur anders geschriebene Fortführungen leiten, z. B. 5 ∾ 3 würde zu $\not{d}is^{9>}$ (*d* ∾ *cisis*) und 5 ∾ $^{9>}$ zu $\not{d}es^{9>}$ (*d* ∾ *eses*) führen, die aber als $\not{b}^{9>}$ und $\not{e}is^{9>}$ bereits in einfacherer Schreibweise oben eingeführt sind.

Für die Terzseptakkorde ist eine ähnliche enharmonische Umdeutung zu bewirken, doch nicht wieder zu Terzsept- sondern vielmehr zu unvollständigen Terznonenakkorden (ohne Quint, $\not{5}$ oder $\not{V}$), z. B. *h d f* kann zu *ces d f*, *h d eis*, *ces eses f*, *h cisis eis* umgedeutet werden durch die Beischriften:

(3 ∾ 9>) (7 ∾ 3) (5 ∾ 9>) (5 ∾ 3)
$\not{D}^{7} = \not{D}^{9>}_{\not{5}}$, $\not{D}^{7} = \not{D}^{9>}_{\not{5}}$, $\not{D}^{7} = \not{D}^{9>}_{\not{5}}$, $\not{D}^{7} = \not{D}^{9>}_{\not{5}}$

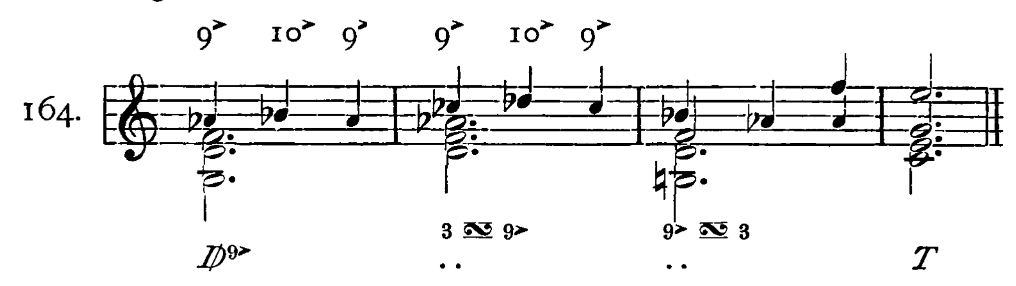
oder auch im Mollsinne:

(VII ∾ III) (III ∾ IX<) (V ∾ III) (V ∾ IX<)
$\not{S}^{VII} = \not{S}^{IX<}_{\not{V}}$, $\not{S}^{VII} = \not{S}^{IX<}_{\not{V}}$, $\not{S}^{VII} = \not{S}^{IX<}_{\not{V}}$, $\not{S}^{VII} = \not{S}^{IX<}_{\not{V}}$,

Um die Chiffrierung für diese komplizierten Bildungen leicht und bequem handhaben zu können, übersehe man nicht, dass das

Zeichen ≈ stets die enharmonische Andersschreibung des Tones fordert, dass diese Andersschreibung bei der Umdeutung zur 3, VII und $IX^{<}$ gewöhnlich Töne mit ♯ oder ×, bei der Umdeutung zur III, 7 und $9^{>}$ dagegen Töne mit ♭ oder ♭♭ bringen muss und nicht umgekehrt.

Vor Missbrauch der enharmonischen Umdeutungen muss entschieden gewarnt werden; denn sie sind, wo sie anders denn als vorübergehende Täuschungen (mit nachfolgendem Widerruf) auftreten, entschiedene Irreführungen des Ohrs, Spekulationen auf die Begrenztheit der logischen Kraft der Auffassung. Dagegen sind allerdings durch vorübergehende Ausnutzung der Doppeldeutigkeit Wirkungen von überraschender Schönheit zu erzielen, gleichsam mystische Fernblicke in die entlegensten und auf natürlichem Wege unerreichbaren Gebiete der Tonwelt. Speziell ist noch anzumerken, dass solche enharmonisch mehrdeutige Harmonien gelegentlich in einem andern Sinne als dem aus dem Zusammenhange resultierenden figuriert werden können, z. B.:



Hier spricht gleichsam die Stärke des Tonalitätsgefühls den zwingendsten Modulationsmitteln Hohn.

Terzseptakkorde und Terznonenakkorde, soweit sie nicht der Tonart eigen waren, ergaben sich uns zunächst durch Chromatik im Anschluss an die Chromatik des Quintwechsels, noch schärfer als die durch diesen sich ergebenden Harmonien einen Dominantsinn bedingend. Wir kehren nun nochmals in das Bereich der tonalen Harmonik zurück, um weiter zu ergründen, welche modulierende Kraft Harmoniefolgen innewohnt, die zwar tonal verstanden werden können aber nicht müssen; dabei folgen wir wieder der Reihenfolge, in welcher die Harmonieschritte sich uns von selbst bei allmählicher Erweiterung des Gesichtskreises ergaben.

§ 16. Modulationen mittels der Terzwechselklänge.

Der Terzwechsel kann in gleicher Weise wie der Quintschritt und der Seitenwechsel zu einer einfachen Vertauschung der Tonarten und zwar zunächst als wirklicher Übertritt aus der Haupttonart in die Tonart der Tonikaparallele benutzt werden, wenn man rhythmische Hilfsmittel heranzieht. Aber auch jeder Terzwechsel von einer Dominante aus regt im gewissen Grade unzweifelhaft die Modulation zur Tonart der Tonikaparallele an: *)

*) Die folgenden kleinen Beispiele sind sämtlich in mehreren Tonarten auszuarbeiten oder wenigstens am Klavier zu spielen.

a) von T zu ${}^0T$: $T \quad D \mid T \quad .. \atop \quad\quad\quad\quad = {}^0Tp$ $\mid {}^0T \quad D \mid {}^0T.$

b) von D zu Dp: $T \mid D \quad Dp \atop \quad\quad = {}^0D$ $\mid {}^0T.$

c) von S zu Sp: $T \mid S \quad Sp \atop \quad\quad = {}^0S$ $\mid {}^0T.$

d) von ${}^0T$ zu T: ${}^0T \quad D \mid {}^0T \quad .. \atop \quad\quad\quad\quad = Tp$ $\mid T \quad D \mid T.$

e) von ${}^0D$ zu ${}^0Dp$: ${}^0T \quad {}^0D \mid$ ${}^0Dp \atop = D$ $\quad T.$

f) von ${}^0S$ zu ${}^0Sp$: ${}^0T \mid {}^0S \quad {}^0Sp \atop \quad\quad = S$ $\mid T.$

Natürlich bedarf es zur Festsetzung der neuen Tonart, wenn die Modulation als eine definitive genommen werden soll, weiterer Kadenzierung in der erreichten Tonart.

Der Leittonwechsel, Kleinterzwechsel, Ganztonwechsel und Tritonuswechsel haben als Übergänge zu Hauptklängen der Paralleltonart mit Überspringen zur Auffassung in dem Sinne dieser ebensolche modulatorische Kraft, was man besonders in der Molltonart oft genug als Gefahr für die Festhaltung der Tonalität empfindet (z. B. in Sequenzen, bei denen man nur gar zu gern zur Auffassung im Dursinn überspringt).

Modulationen durch Leittonwechsel können sein:

a) ${T \atop = {}^0D^{2>}} \quad {..^{II<} \atop I} \mid {}^0S \quad D^+ \mid {}^0T.$

b) $T \mid {S \atop = {}^0T^{2>}} \quad {\overset{..}{II<} \atop I} \mid {}^0S \quad D^+ \mid {}^0T.$

c) ${{}^0T \atop = {}^+S^{II<}} \mid {..^{2>} \atop 1} \quad D \mid T.$

d) ${}^0T \mid {{}^0D \atop = {}^+T^{II<}} \quad {..^{2>} \atop 1} \mid S \quad D \mid T.$

Der Kleinterzwechsel kann Modulationen in folgender Weise bewirken:

a) ${T \atop = Tp} \mid {Sp \atop {}^0S} \quad D^+ \mid {}^0T.$

b) $T \quad {D \atop = {}^0Dp} \mid {Tp \atop {}^0T} \quad {}^0S \mid {}^0T.$

c) ${{}^0T \atop = Tp} \quad {{}^0Dp \atop D} \mid T.$

d) ${}^0T \quad {{}^0S \atop = Sp} \mid T \quad S \mid T.$

Der Ganztonwechsel ähnlich:

a) $T \mid {D \atop = {}^0Dp} \quad {Sp \atop {}^0S} \mid {}^0T.$

b) ${}^0T \mid {{}^0S \atop = Sp} \quad {{}^0Dp \atop D} \mid T.$

Der Tritonuswechsel ebenfalls so:

a) $T \mid {S \atop = {}^0T^{2>}} \quad {Dp \atop {}^0D} \mid {}^0T.$

b) ${}^0T \mid {{}^0D \atop = {}^+T^{2>}} \quad {{}^0Sp \atop S} \mid T.$

Alle diese Schritte können aber auch ebenso gut in andere Tonarten als gerade die Paralleltonart führen, wenn sie entweder andere Ausgangspunkte nehmen oder im anderen Sinne umgedeutet werden:

1. Modulationen durch Leittonwechsel:

a) $T \mid S \quad \overset{..}{\text{II}^<}$
$\quad = T \quad \underset{..}{\text{II}^<} \mid S \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — F-dur).

b) $T \mid D \quad \overset{..}{\text{II}^<}$
$\quad = T \quad \underset{..}{\text{II}^<} \mid S \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — G-dur).

c) $T \mid {}^0S^{2>} \quad \text{I}$
$\quad = T \quad \underset{..}{\text{II}^<} \mid S \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — Des-dur).

d) $T \mid {}^0Sp \quad \overset{..}{\text{II}^<}$
$\quad = T \quad \underset{..}{\text{II}^<} \mid S \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — As-dur).

e) $T \mid S \quad \overset{..}{\text{II}^<}$
$\quad = {}^0D^{2>} \quad \text{I} \mid {}^0S \quad D \mid {}^0T$ (z. B. C-dur — D-moll).

f) $T \quad \overset{..}{\text{II}^<}$
$\quad = {}^0T^{2>} \quad \text{I} \mid {}^0S \quad D \mid {}^0T$ (z. B. C-dur — E-moll).

g) $T \mid {}^0S^{2>} \quad \text{I}$
$\quad = {}^0T^{2>} \quad \text{I} \mid {}^0S \quad D \mid {}^0T$ (z. B. C-dur — F-moll).

h) $T \mid Sp \quad \overset{..}{2>}$
$\quad = {}^+S^{\text{II}<} \quad \text{I} \mid T$ (z. B. C-dur — F-dur).

i) $T \mid Dp$
$\quad = {}^+S^{\text{II}<} \quad \text{I} \mid T$ (z. B. C-dur — G-dur).

k) ${}^0T \mid {}^0S \quad \overset{..}{2>}$
$\quad = {}^0T \quad \underset{..}{2>} \mid {}^0S \quad D \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — D-moll).

l) ${}^0T \mid {}^0D \quad ..2>$
$\quad = {}^0T \quad ..2> \mid {}^0S \quad D \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — E-moll).

m) ${}^0T \mid {}^0D \quad \overset{..}{2>}$
$\quad = {}^+S^{\text{II}<} \quad \text{I} \quad D^{+} \mid {}^+T$ (z. B. A-moll — G-dur).

n) ${}^0T \quad \overset{..}{2>}$
$\quad = {}^+T^{\text{II}<} \quad \text{I} \mid S \quad D \mid T$ (z. B. A-moll — F-dur) u. s. w.

2. Modulationen durch Kleinterzwechsel:

a) $T \mid S \quad \mathcal{S}p$
$\quad = T \quad Sp \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — F-dur).

b) $T \mid D \quad Tp$
$\quad = T \quad Sp \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — G-dur).

c) $T \mid Dp \quad \mathcal{D}$
$\quad = {}^+S^{\text{II}<} \quad D \mid T$ (z. B. C-dur — G-dur).

d) $^{}T \mid \begin{array}{ll} Dp & Tp^{III<} \\ = Sp & D \end{array} \mid T$ (z. B. C-dur — D-dur).

e) $T \mid \begin{array}{ll} Dp & Tp^{III<} \\ = \not{S}^{III<}_{VII} & D \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. C-dur — D-moll).

f) $T \mid \begin{array}{ll} ''^{3>} & \not{S} \\ = {}^+S^{II<} & D \end{array} \mid T$ (z. B. C-dur — Es-dur).

g) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} {}^0D & S^{III<} \\ = {}^+S^{II<} & D \end{array} \mid T$ (z. B. A-moll — G-dur).

h) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} {}^0\overset{0}{\not{D}} & T^{III<} \\ = {}^+S^{II<} & D \end{array} \mid T$ (z. B. A-moll — D-dur).

i) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} {}^0S & {}^0Tp \\ = S^{2>} & D \end{array} \mid T$ (z. B. A-moll — F-dur).

k) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} Sp & {}^0\overset{0}{\not{S}} \\ = {}^0Tp & {}^0S \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — D-moll).

l) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} {}^0Dp & {}^0T \\ = {}^0Tp & {}^0S \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — E-moll).

3. Modulationen durch Ganztonwechsel:

a) $T \mid \begin{array}{ll} Tp & \not{D} \\ = Sp & D \end{array} \mid T$ (z. B. C-dur — G-dur).

b) $T \mid \begin{array}{ll} Dp & Tp^{III<} \\ = Sp & D \end{array} \mid T$ (z. B. C-dur — D-dur).

c) $T \mid \begin{array}{ll} {}^0S & \not{S} \\ = Sp & D \end{array} \mid T$ (z. B. C-dur — Es-dur).

d) $T \mid \begin{array}{ll} {}^+D^{II<} & Dp^{III<} \\ = Sp & D \end{array} \mid T$ (z. B. C-dur — A dur).

e) $T \mid \begin{array}{ll} {}^+D^{II<} & Dp^{III<} \\ = \not{S}^{III<}_{VII} & D \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. C-dur — A-moll).

f) $T \mid \begin{array}{ll} D^{3>} & T \\ = Sp & D \end{array} \mid T$ (z. B. C dur — F-dur).

g) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} {}^0Tp & {}^0\overset{0}{\not{S}} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — D-moll).

h) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} {}^0Sp & {}^0Tp^{3>} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — G-moll).

i) ${}^0T \mid \begin{array}{ll} D^{+} & {}^0\overset{0}{\not{D}} \\ = {}^0Dp & {}^0S \end{array} \mid {}^0T$ (z. B. A-moll — Fis-moll).

k) ^0T | $^0S^{2>}$ $^0Sp^{3>}$ |
$= {}^0Dp$ ^0S | ^0T (z. B. A-moll — C-moll).

l) ^0T | $^0S^{2>}$ $^0Sp^{3>}$ |
$= \not{D}^7_{3>}$ ^0S | T (z. B. A-moll — C-dur).

m) ^0T | $S^{III<}$ $^0 7$ |
$= {}^0Dp$ ^0S | ^0T (z. B. A-moll — E-moll).

4. Modulationen durch Tritonuswechsel:

a) T $^+D^{II<}$ |
$= S$ Dp | T (z. B. C-dur — G-dur).

b) T | $^+D^{II<}$
$= {}^0T^{2>}$ | ^0D ^0S | ^0T (z. B. C-dur — E-moll).

c) T | Tp $\not{S}$ |
$= {}^+T^{2>}$ S | T (z. B. C-dur — F-dur).

d) T | $^0S^{2>}$ ^0T |
$= S$ Dp | T (z. B. C-dur — As-dur).

e) ^0T $^0S^{2>}$ |
$= {}^0D$ ^0Sp | ^0T (z. B. A-moll — D-moll).

f) ^0T | $^0S^{2>}$
$= {}^+T^{II<}$ | S D | T (z. B. A-moll — F-dur).

g) ^0T | ^0Tp $^0\not{D}$ |
$= {}^0T^{2>}$ ^0D | ^0T (z. B. A-moll — E-moll).

h) ^0T | $^+D^{II<}$ $7^{III<}$ |
$= {}^0D$ ^0Sp | ^0T (z. B. A-moll — Cis-moll).

§ 17. Modulationen durch kühnere Harmonieschritte.

Die Feinfühligkeit für das modulatorische Wesen wird besonders durch solche Wendungen ausgebildet werden, welche innerhalb der Tonart verständlich sein würden und sich leiterfremder Töne möglichst enthalten. Die nun noch bezüglich ihrer modulierenden Kraft zu erörternden Harmonieschritte führen mehr und mehr solche fremde Töne ein, sodass die Paralysierung ihrer modulierenden Tendenz nur schwer möglich war. In der tonalen Harmonik ergeben sich dieselben durch Verbindung des Gegenklangs der Tonika mit den Parallelklängen, d. h. zwischen lauter indirekt verständlichen Klängen (denn das ist im gewissen Sinne unleugbar auch der Gegenklang der Tonika: seine Terz wirkt wie ein chromatischer Ton und darf nicht verdoppelt werden).

1. Modulation durch Leittonschritte. Analog der tonalen Form des Schrittes (^0Sp—D^+ und Dp—^0S in Dur und Moll) wirkt jeder Leittonschritt als Vertretung der beiden Dominanten

direkt auf die übersprungene Tonika hindrängend, erzwingt daher von anderen Harmonien aus Modulation:

a) $Tp \quad {}^{0}\overset{0}{\not{S}}$ |
$\quad = Dp \quad {}^{0}S$ | $T \quad [{}^{0}T]$ (z. B. C-Dur — F-Dur oder F-moll).

b) ${}^{+}D^{\mathrm{II}<} \quad T^{3>}$ |
$\quad = Dp \quad {}^{0}S$ | T (z. B. C-Dur — G-dur).

c) T | $S \quad Dp^{\mathrm{III}<}$ |
$\quad = {}^{0}Sp \quad D^{+}$ | ${}^{0}T$ (z. B. C-dur — A-moll).

d) T — $\not{S} \quad Tp^{\mathrm{III}<}$ |
$\quad = {}^{0}Sp \quad D^{+}$ | ${}^{0}T$ (z. B. C-dur — D-moll).

e) T | ${}^{0}S^{2>} \quad T$ |
$\quad = {}^{0}Sp \quad D$ | $T \quad [{}^{0}T]$ (z. B. C-dur — F-dur oder F-moll).

f) ${}^{0}Tp \quad \not{D}$ |
$\quad = Sp \quad D^{+}$ | ${}^{0}T \quad [T]$ (z. B. A-moll — E-moll oder E-dur).

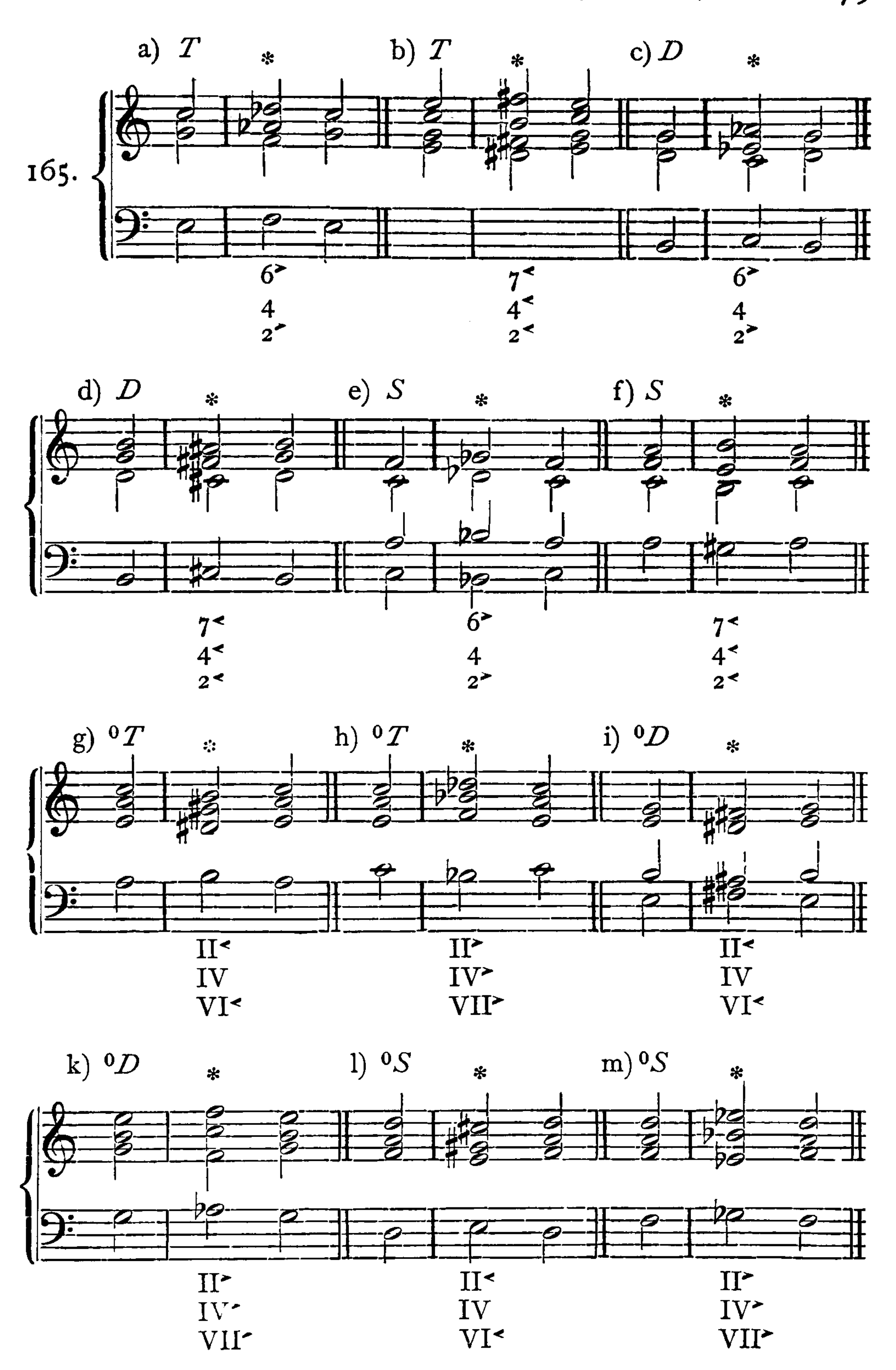
g) ${}^{0}S^{2>} \quad T^{\mathrm{III}<}$ |
$\quad = {}^{0}Sp \quad D^{+}$ | ${}^{0}T$ (z. B. A-moll — D-moll).

h) ${}^{0}T$ | ${}^{0}D \quad {}^{0}Sp^{3>}$ |
$\quad = Dp \quad {}^{0}S$ | T (z. B. A-moll — C-dur).

i) ${}^{0}T$ | ${}^{0}\overset{0}{\not{D}} \quad {}^{0}Tp^{3>}$ |
$\quad = {}^{+}Dp \quad {}^{0}S$ | T^{+} (z. B. A-moll — G-dur).

k) ${}^{0}T$ | ${}^{+}D^{\mathrm{II}<} \quad {}^{0}T$ |
$\quad = Dp \quad {}^{0}S$ | ${}^{0}T$ (z. B. A-moll — E-moll).

Doch ist damit die Rolle der Leittonschritte nicht zu Ende. Nach den Erfahrungen, die wir bezüglich der Figuration der Harmonien durch Leittöne (Wechselnoten) gemacht haben (S. 128), kann es uns nicht Wunder nehmen, dass schliesslich an Stelle sämtlicher drei Töne der Harmonie, deren kleine Ober- oder Untersekunden eintreten können, wodurch sogenannte **Wechselharmonien** entstehen, die zunächst keinerlei modulatorische Kraft haben, sondern nur figurativ verstanden werden; da dieselben Scheinkonsonanzen sind, so partizipieren sie an der Eigenschaft aller Scheinkonsonanzen, dass sie wie wirkliche Harmonien behandelt werden können (Verdoppelung des Scheingrundtones); ist einer der Leittöne ein sonst verdoppelungsfähiger Ton der Tonart, so steht seiner Verdoppelung auch hier nichts im Wege; d. h. für C-dur und A-moll erhalten wir die Wechselharmonien:

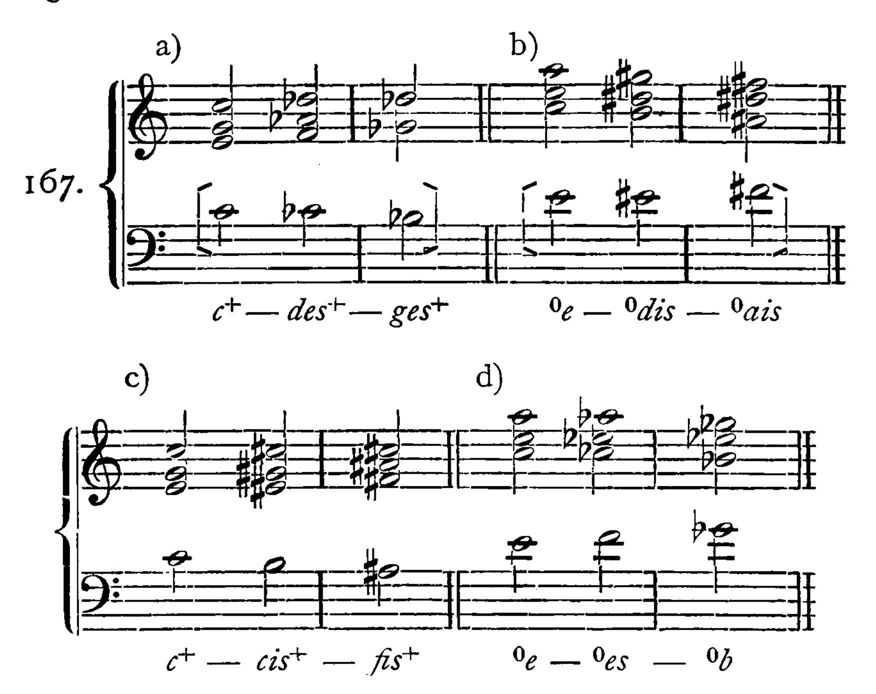


von denen wir einige bereits unter anderen Namen kennen lernten (*a* als $^0S^{2>}$, *c* als ^0Sp in Dur, *g* als $^+D^{II<}$, *e* als ^+Dp [in Moll]). Der Satz der Wechselharmonien ist dreistimmig bequemer als vier-

stimmig; im vierstimmigen Satz wird man lieber noch eine gegenteilige Wechselnote zur Hilfe nehmen:



Das merkwürdigste aber ist, dass die Gegen-Leittonschritte nicht so unbedingt wie andere weitausgreifende Schritte auf eine übersprungene Tonika hinweisen (S. 57, 160 u. m.), sondern vielmehr einen Quintschritt oder Seitenwechsel in derselben Richtung als Folge erwarten lassen:



Wahrscheinlich beruht diese Wirkung auf einer Verwechselung des Leittonschrittes mit dem chromatischen Halbtonschritt; nimmt man diese statt seiner an (167 c—d), so erscheint die Fortschreitung in völliger Übereinstimmung mit unseren Erfahrungen; die Folge c^{+}—cis^{+}—fis^{+} lässt sich dann als (S) [${}^{0}S^{2>}$] D T oder auch ${}^{0}S^{2>}$ $\not{D}$ D ausdrücken und ist verständlich.

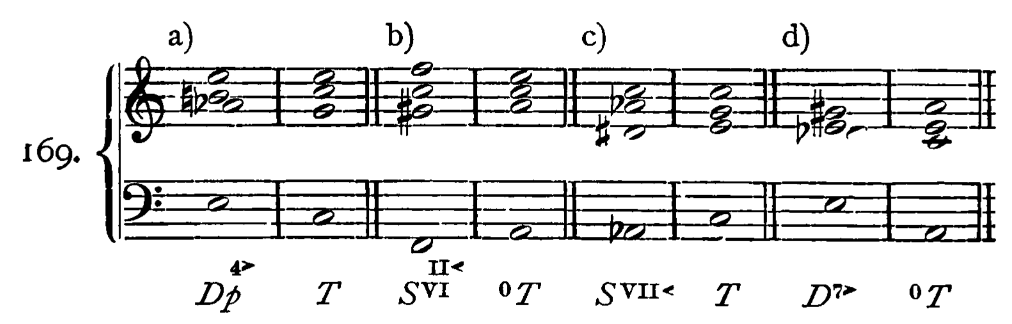
2. Modulation durch Terzschritte. Die einzigen Terzschritte der tonalen Harmonik (wenn man keine Zwischenkadenzen in Rücksicht nimmt) sind Tp—${}^0S$ und ${}^0S^{2>}$ — ${}^+S$ in Dur ${}^0Tp$—D^+ und ${}^+D^{II<}$—${}^0D$ in Moll. Den Terzschritten kommt aber noch in einem anderen Sinne grössere Beachtung zu. Wenn nämlich — rein harmonisch betrachtet, ohne Hinblick auf die Skalen — der schlichte Quintklang nichts anderes ist als der verselbständigte sozusagen losgelöste nächstverwandte Teilton des Klanges selbst als Klangrepräsentant, so liegt der Gedanke nahe, auch den Terzton in ähnlicher Weise zu verselbständigen, aus dem Klange der Tonika herauszulösen und derselben als Träger eines eigenen Klanges gegenüberzustellen; es muss dann dem schlichten Terzklange der Durtonika in ähnlicher Weise eine Art Dominantbedeutung eigen sein wie dem schlichten Quintklange und auch der Gegenterzklang wird für sich eine Art Unterdominantbedeutung beanspruchen dürfen, während in Moll wie überall die Verhältnisse sich umgekehrt ausweisen müssen. Die Unterdominantwirkung von as^+ in C-dur definierten wir bisher als ${}^0Sp$, die Oberdominantwirkung von ${}^0gis$ in A-moll als ${}^+Dp$, e^+ in C-dur lernten wir zunächst als (D) Tp und ${}^0c$ in A-moll als $({}^0S)$ ${}^0Tp$ kennen. Es ist aber gar kein Zweifel, dass dem Terzklange die Fähigkeit eigen ist, direkt zur Tonika zu schliessen, ohne dass man die Empfindung einer Elision hätte: e^+ — c^+ schliesst nicht so als wenn ${}^0e$ übersprungen wäre, ${}^0c$ — ${}^0e$ nicht so als wenn c^+ übersprungen wäre und auch as^+ — c^+ bedarf nicht der Vermittlung von ${}^0c$ und ${}^0gis$—${}^0e$ kann der Brücke e^+ entbehren; die Formeln:



und zwar ist diese Schlusswirkung und direkte harmonische Verständlichkeit um so deutlicher und zweifelloser, je massiger, wuchtiger der Tonkomplex ist, durch den sie gegeben werden, d. h. je

weniger dabei die *Führung der einzelnen Stimmen* ins Ohr fällt. Darin liegt aber zugleich die Erklärung dafür, weshalb dem Terzschritte niemals volle Gleichberechtigung mit dem Quintschritte zu Teil werden kann. Die Harmonie ist allerdings der Urquell aus dem alle Musik fliesst, aber die diatonische Skala ist das uralte Strombett, über welches der Strom wohl überschäumen kann, in das er aber immer wieder zurückgedämmt wird. Die Skala kennt die *chromatische Fortschreitung* nur als *Durchlaufen einer Zwischenstufe*, niemals als Schlussglied einer melodischen Bildung; *der chromatisch veränderte Ton erscheint stets als eine Annäherung des Vorhergehenden an ein Nächstfolgendes.* Sämtliche Terzschritte enthalten aber einen chromatischen Schritt; sollen sie schliessen, so bleibt für die Stimme, welche den chromatischen Schritt auszuführen hat, das unangenehme Gefühl mangelnder Motivierung ihrer Fortschreitung. In 168a—d entbehren das *gis—g*, *as—a*, *es—e*, *cis—c* als Schlussschritte der inneren Logik. Da der zweite Ton des Schrittes der dem Klange der Tonika angehörende ist, so ist eigentlich der erste ein strebender Ton, und so ergiebt sich allerdings aus melodischen Gründen doch die Rechtfertigung unserer bisherigen Bezeichnung der Terzklänge als Dominanten der Terzwechselklänge oder als Terzwechselklänge der Dominanten. Das *gis* in 168a müsste eigentlich erst nach *a* gehen ehe es nach *g* kommen könnte, das *as* in 168b ebenso erst nach *g* und dann nach *a*, das *es* in 168c erst nach *d* dann nach *e*, das *cis* in 168d erst nach *d* und dann nach *c* (vgl. 168e—h).

Nur unter Bezugnahme auf die Möglichkeit der Verwechselung der chromatischen Schritte mit den Leittonschritten (welche wir auch bereits im umgekehrten Sinne konstatieren mussten, S. 180), ist es möglich, wirkliche Schlussbedeutung für die Terzschritte zu gewinnen, aber auf Kosten der Klangeinheit, an deren Stelle die scheinkonsonante Dissonanz tritt:



Die scheinkonsonante Natur dieser Bildung gestattet aber die Verdoppelung des Scheingrundtones, sodass in der That die Wirkung eines Terzschrittes entsteht.

Vermögen wir die Schlusskraft der Terzschritte nur bedingtermassen zu erweisen, so ist dagegen ihre modulierende Kraft um so zweifelloser und zwar in dem durch die Zwischenbeziehung von 168 aufgedeckten Sinne. Machen wir nun Terzschritte von andern Klängen der tonalen Harmonik aus, so erhalten wir die Modulationen:

a) $T \quad Dp^{III<}$
$= {}^{0}Tp \quad D \mid {}^{0}T$ (z. B. C-dur — A-moll).

b) $S \quad Tp^{III<}$
$= {}^{0}Tp \quad D \mid {}^{0}T$ (z. B. C-dur — D-moll).

c) $S \quad {}^{0}S^{2>}$
$= T \quad {}^{0}Sp \quad {}^{0}S \mid {}^{+}T \; [{}^{0}T]$ (z. B. C-dur — F-dur [F-moll]).

d) $D \quad (D) \, [Dp]$
$= {}^{0}Tp \quad D \mid {}^{0}T$ (z. B. C-dur — E-moll).

e) $D \quad {}^{0}Tp$
$= T \quad {}^{0}Sp \quad {}^{0}S \mid {}^{0}T \; [T^{+}]$ (z. B. C-dur — G-moll [G-dur]).

f) ${}^{0}S^{2>} \quad S^{+}$
$= {}^{0}Tp \quad D \mid {}^{0}T$ (z. B. C-dur — B-moll).

g) $Dp \quad T^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S \mid T$ (z. B. C-dur — G-dur).

h) ${}^{+}D^{II<} \quad D^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S \mid T \; [{}^{0}T]$ (z. B. C-dur — D-dur [D-moll]).

i) ${}^{0}Sp \quad T$
$= {}^{0}Tp \quad D \mid {}^{0}T$ (z. B. C-dur — F-moll).

k) ${}^{0}T \quad {}^{0}Sp^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S \mid T$ (z. B. A-moll — C-dur).

l) ${}^{0}D \quad {}^{0}Tp^{3>}$
$= Tp \quad {}^{0}S \mid T$ (z. B. A-moll — G-dur).

m) ${}^{0}D \quad {}^{+}D^{II<}$
$= {}^{0}T \quad Dp \quad D \mid T^{+} \; [{}^{0}T]$ (z. B. A-moll — E-dur [E-moll])

n) ${}^{0}S \quad ({}^{0}S) \, [{}^{0}Sp]$
$= Tp \quad {}^{0}S \mid T$ (z. B. A-moll — F-dur).

o) ${}^{0}S \quad {}^{+}Tp$
$= {}^{0}T \quad Dp \quad D \mid {}^{+}T \; [{}^{0}T]$ (z. B. A-moll — D-dur [D-moll]).

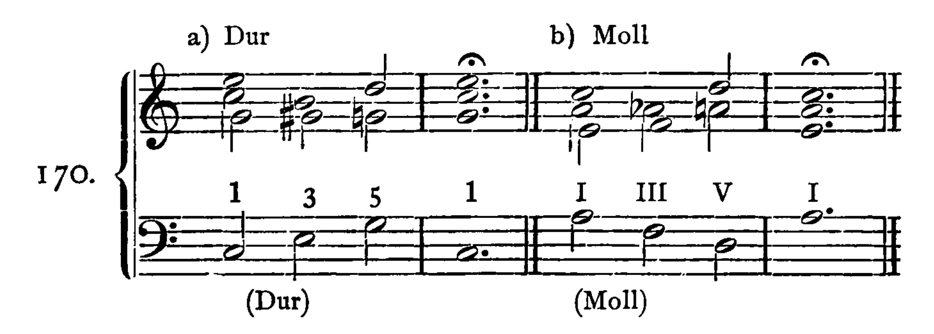
p) ${}^{+}D^{II<} \quad {}^{0}D$
$= {}^{+}Tp \quad {}^{0}S \mid {}^{+}T$ (z. B. A-moll — H-dur).

q) ${}^{0}Sp \quad T^{III<}$
$= {}^{0}Tp \quad D^{+} \mid {}^{0}T$ (z. B. A-moll — D-moll).

r) ${}^{0}S^{2>} \quad S^{III<}$
$= {}^{0}Tp \quad D^{+} \mid {}^{0}T$ (z. B. A-moll — G-moll).

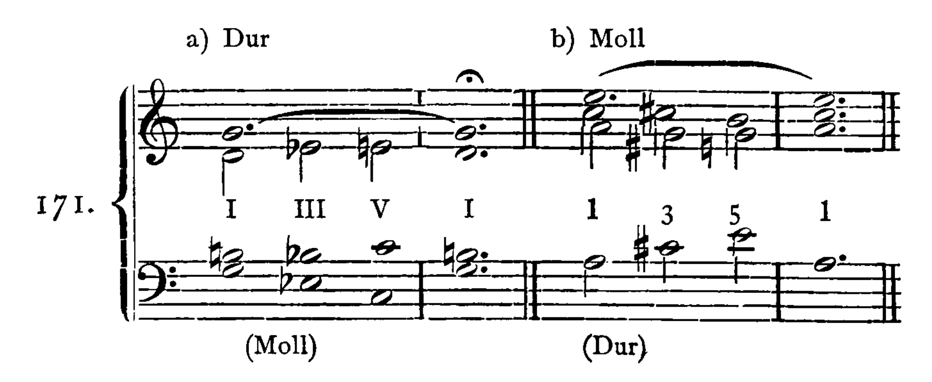
s) ${}^{+}Dp \quad {}^{0}T$
$= {}^{+}Tp \quad {}^{0}S \mid {}^{+}T$ (z. B. A-moll — E-dur).

Die Terzschritte weisen uns aber noch einen ganz neuen Weg, dessen Ergebnisse uns völlig über die scheinbare Zurücksetzung der Terzklänge gegenüber den Quintklängen beruhigen müssen; denn völlige Gleichberechtigung können die Terzklänge schon darum nicht beanspruchen, weil ihre Verwandschaft mit der Tonika eine entferntere ist als die der Quintklänge. Die Terz ist (vgl. Einleitung S. 3) der fünfte Ton der Reihe der natürlichen Verwandten (in Dur- wie im Mollsinne), die Quint dagegen der 3. Ton der Reihe. Wie nun, wenn sich erweisen liesse, dass sich vom Klange des 5. Teiltones über den des 3. ein zwingender Schluss zum Hauptklange machen liesse, d. h. dass der Quintklang vom Terzklange zum Hauptklange zurückführt? Bauen wir zunächst nur Harmonien gleichen Klanggeschlechts auf, so sind solche Folgen:



Hier stört der chromatische Ton (*gis*, *as*) nicht mehr, weil sein Streben zwar empfunden aber durch eine zwingende Logik der weiteren Fortschreitung aufgehoben wird.

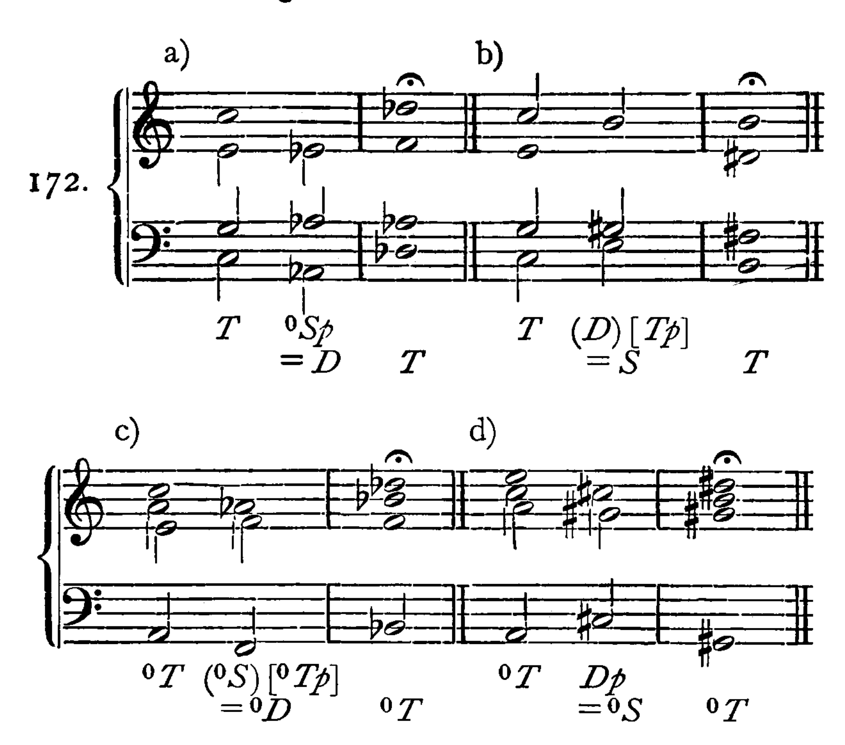
Aber nicht nur der Rückgang vom Terzklang über den Quintklang zum Hauptklange mit Klängen des dieser Reihe entsprechenden Geschlechts erscheint normal und logisch, sondern auch eine Folge gleichgeschlechtiger Klänge, deren Haupttöne nach einander einen Klang gegenteiligen Geschlechts darstellen, und zwar ebenfalls rückgängig:



wenn sich auch zufolge mangelnder Gewöhnung vielleicht das Ohr gegen 171b ein wenig sträubt.

Auch die Terzschritte ziehen aber gern nach sich einen weiteren Quintschritt in gleicher Richtung, was ohne Zweifel in dem dann als Gesamtresultat herauskommenden Leittonschritte seine

Erklärung findet; der Leittonschritt, der für sich allein nicht gar leicht verständlich ist, zerlegt sich dann vernünftiger Weise in einen Terzschritt und einen Quintschritt:



Freilich muss man sich hier sehr vor Täuschungen hüten; ob der dritte Klang erwartete Folge der beiden ersten, oder vielmehr der zweite natürliches Zwischenglied zwischen beiden ist, möchte ich nicht entscheiden, jedenfalls ist letztere Auffassungsweise uns längst durch die Zwischenkadenzen geläufig; sicher ist es sehr bildend und die Auffassung kräftigend eine grössere Anzahl von Akkorden unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zu bringen, in diesem Falle also erst den dritten Klang als den Hauptpunkt der Wegbewegung aufzufassen und daran weitere Folgerungen zu knüpfen: dann wären wir wieder beim Leittonschritt angelangt mit seiner Tendenz zu einem abermaligen Quintschritt vorwärts. Um in dem sich hier zeigenden Labyrinth der Möglichkeiten nicht den Faden zu verlieren, wird man sich immer wieder der soliden Grundlage, nämlich der streng tonalen Logik bewusst werden müssen, von welcher aus zunächst alle erniedrigten Töne abwärts und alle erhöhten aufwärts fortzuschreiten streben, ein Gesetz, gegen das z. B. Fig. 172a—d nur scheinbar verstossen. Jede Leittonfortschreitung ist Rückgang, jede chromatische Fortschreitung Vorschiebung; wendet man diese beiden Sätze auf die Beispiele an, so wird man zu einem befriedigenden Resultat kommen.

3. Modulation durch Kleinterzschritte. Mit den noch übrigen Schritten dürfen wir uns kurz fassen, da die treibenden Kräfte der Modulation sich allmählich uns gezeigt haben und nur mehr neue Anwendungen derselben Gesichtspunkte übrig bleiben.

Das Verständnis der Kleinterzschritte, das nur im Hinblick auf einen dritten, den Hauptklang möglich ist, hat uns die letzte Untersuchung erschlossen. Die Schritte $c^+ — a^+$ und $c^+ — es^+$ sind auf die Klänge f^+, ^0e bezw. as^+ und ^0g zu beziehen, desgleichen $^0e — ^0cis$ und $^0e — ^0g$ auf a^+, ^0gis bezw. c^+ und ^0h, d. h. folgende Fortsetzungen der Klein-Terzschritte erscheinen zunächst als logisch:

$c^+ — a^+ — e^+$; $a^+ — c^+ — f^+$;
$c^+ — es^+ — as^+$; $es^+ — c^+ — g^+$;
$^0e — ^0cis — ^0gis$; $^0cis — ^0e — ^0a$;
$^0e — ^0g — ^0c$; $^0g — ^0e — ^0h$.

Diese Fortschreitungen kommen zwar in der tonalen Harmonik vor:

in C-dur:	in A-moll:
^0c — ^0a — ^0e	e^+ — g^+ — c^+
^0S — ^+Sp — Tp	D^+ — ^0Dp — ^0Tp

haben da aber nicht den Sinn wirklicher Schlüsse (Rückgänge) zum letzten Klange, sondern vielmehr den von Trugschlüssen; wenn nun aber die wirkliche Schlussfähigkeit derselben ausser Zweifel steht, so werden wir nicht umhin können, den Terzklängen und Kleinterzklängen eine Stellung neben den Quintklängen und ihren Parallelklängen in der Tonalität einzuräumen, wenn es auch dafür nicht neuer Zeichen bedürfen wird, zumal uns wegen der chromatischen Schritte die direkte Schlusskraft derselben zur Tonika problematisch erschien. Wir haben nur anzuerkennen, dass die Harmoniefolgen:

in Dur:	in Moll:
T — ^0Sp — ^+S — T	^0T — ^+Dp — D^+ — ^0T
T — (D) [Tp] — D — T	^0T — (^0S) [^0Tp] — ^0S — ^0T
T — ^0Tp — D — T	^0T — ^+Tp — ^0S — ^0T
T — (D) [Sp] — S — T	^0T — (^0S) [^0Dp] — ^0D — ^0T

selbständige Kadenzen, d. h. nicht den Zwischenkadenzen vergleichbar sind, aber nicht zweiseitige sondern einseitige Kadenzen, da in ihnen nur immer eine Seite der Verwandtschaft zweifach vertreten ist; in dieselbe Kategorie gehören dann auch die Leittonschritte mit Einschaltung einer Zwischenharmonie sowohl auf dem Hin- als dem Rückwege:

in Dur:

a) T — ^0Sp — $^0S^{2>}$ — ^+S — T

b) T — (D) [Tp] — (D) [Dp] — D — T

in Moll:

c) ^0T — ^+Dp — $^+D^{II<}$ — ^0D — ^0T

d) ^0T — $^0S\,[^0Tp]$ — $^0S\,[^0Sp]$ — ^0S — ^0T

wobei der eingeschaltete Klang immer möglichst nahen Anschluss an den nächsten hat (s. d. unteren Klammern). Die einfachsten Arten solcher einseitigen Kadenzen sind: T—^+S—^0S— T und ^0T—^0D—D^+—^0T, auch T—Sp—S—T, T—Tp—S—T, ^0T—^0Sp—^0S—^0T, T—Dp—D—T, ^0T—^0Dp—^0D—^0T u. s. w., deren innere Logik in dem durch gemeinsame Töne vermittelten Vorgehen von der Tonika zur Dominante oder im vermittelten Rückgange von derselben zur Tonika besteht. Immerhin sind solche Kadenzbildungen sozusagen nur halbe und nicht als Hauptgrundlage der Harmoniebewegung aufzufassen, sondern nur als Nebenformen.

§ 18. Modulation durch die weitest ausholenden Harmonieschritte.

Der Tritonusschritt findet sich zwischen dem Akkord der neapolitanischen Sexte ($^0S^{2>}$) und der Duroberdominante sowie zwischen dem Akkord der lydischen Quarte ($^+D^{II<}$) und der Mollunterdominante als eine der interessantesten Vertretungen des Ganztonschrittes, als zwingendste Umschreibung einer Tonika (die aber ^+T oder ^0T sein kann); geschieht er von irgend einer andern Harmonie aus, so drängt er aus der Tonart heraus:

A. in Dur:

a)	^0Sp — $\not{D}$ $= {}^0S^{2>}$ — D	T [^0T]	(z. B. C-dur — G-dur [G-moll]).
b)	S — $= {}^0S^{2>}$ — D	T [^0T]	(z. B. C-dur — E-dur [E-moll]).
c)	T — $= {}^0S^{2>}$ — D	T [^0T]	(z. B. C-dur — H-dur [H-moll]).
d)	D — $= {}^0S^{2>}$ — D	T [^0T]	(z. B. C-dur — Fis-dur [Fis-moll]).
e)	Dp — $^0\overset{0}{\not{S}}$ $= {}^+D^{II<}$ — ^0S	T [^0T]	(z. B. C-dur — F-dur [F-moll]).
f)	Tp — $= {}^+D^{II<}$ — ^0S	T [^0T]	(z. B. C-dur — B-dur [B-moll]).

B. in Moll:

g) $^{+}Dp - {}^{0}\overset{0}{\not{S}}$
$= {}^{+}D^{II<} - {}^{0}S$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — D-moll [D-dur]).

h) $^{0}D -$
$= {}^{+}D^{II<} - {}^{0}S$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — F-moll [F-dur]).

i) $^{0}T -$
$= {}^{+}D^{II<} - {}^{0}S$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — B-moll [B-dur]).

k) $^{0}S -$
$= {}^{+}D^{II<} - {}^{0}S$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — Es-moll [Es-dur]).

l) $^{0}Sp - \not{D}$
$= {}^{0}S^{2>} - D$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — E-moll [E-dur]).

m) $^{0}Tp -$
$= {}^{0}S^{2>} - D$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — H-moll [H-dur]).

n) $^{0}Dp -$
$= {}^{0}S^{2>} - D$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — Fis-moll [Fis-dur]).

Der Gegenganztonwechsel stellt sich tonal dar als Übergang von der Mollunterdominante zur zweiten Oberdominante ($^{0}S - \not{D}$) und kann natürlich schon als solcher zur Dominanttonart modulieren:

A. in Dur:

a) $^{0}S - \not{D}$
$= {}^{0}\overset{0}{\not{S}} - D$ | T (z. B. C-dur — G-dur).

b) $Sp -$
$= {}^{0}\overset{0}{\not{S}} - D$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. C-dur — E-moll [E-dur]).

c) $Tp -$
$= {}^{0}\overset{0}{\not{S}} - D$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. C-dur — H-moll [H-dur]).

d) $T^{3>} -$
$= {}^{0}\overset{0}{\not{S}} - D$ | ^{+}T [^{0}T] (z. B. C-dur — D-dur [D-moll]).

e) $D^{3>} -$
$= {}^{0}\overset{0}{\not{S}} - D$ | ^{0}T [^{+}T] (z. B. C-dur — A-moll [A-dur]).

B. in Moll:

f) $D^{+} - {}^{0}\overset{0}{\not{S}}$
$= \not{D} - {}^{0}S$ | ^{0}T (z. B. A-moll — D-moll).

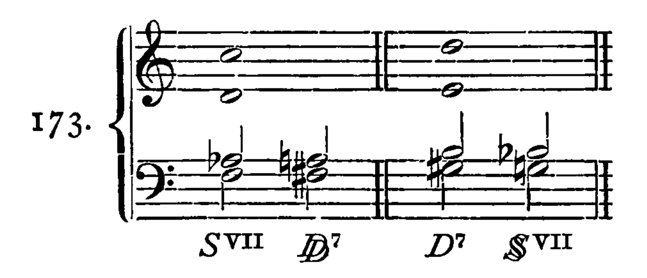
g) $^{0}Dp -$
$= \not{D} - {}^{0}S$ | T [^{0}T] (z. B. A-moll — F-dur [F-moll]).

h) ^{0}Tp —
$= \not{D}$ — ^{0}S | T [^{0}T] (z. B. A-moll — B-dur [B-moll]).

i) $T^{\text{III}<}$ —
$= \not{D}$ — ^{0}S | ^{0}T [^{+}T] (z. B. A-moll — G-moll [G-dur]).

k) $S^{\text{III}<}$ —
$= \not{D}$ — ^{0}S | ^{+}T [^{0}T] (z. B. A-moll — C-dur [C-moll]).

Der Satz dieses Schrittes ist besonders leicht, wenn beide Harmonien mit Septimen auftreten, in welchen Falle zwei Ligaturen und zwei chromatische Schritte möglich sind:



Der chromatische Halbtonwechsel ist am besten als Klärung von ^{0}Sp zu ^{+}Sp (in C-dur = as^{+} — ^{0}a) resp. als Klärung der ^{+}Dp zur ^{0}Dp (in A-moll = ^{0}gis — g^{+}) oder aber als Verwandlung der ^{0}Sp in $\not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ (in A-moll = f^{+} — ^{0}fis) resp. der Dp in $\not{D}^{7}_{3>}$ (in C-dur = ^{0}h — b^{+}) zu verstehen, und wo er von andern Harmonien aus gemacht wird, entsprechend weiterzuführen, z. B.:

A. in Dur:

a) T | S — $^{+}D^{\text{II}<}$
$= {}^{0}Sp$ — $\not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ D | ^{0}T (z. B. C-dur — A-moll).

b) T | $^{0}S^{2>}$ — $D^{3>}$
$= {}^{0}Sp$ — $\not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ D | ^{0}T (z. B. C-dur — F-moll).

c) T | S — $^{+}D^{\text{II}<}$
$= {}^{0}Sp$ — ^{+}Sp D | ^{+}T (z. B. C-dur — A-dur).

d) T | $^{0}S^{2>}$ — $D^{3>}$
$= {}^{0}Sp$ — ^{+}Sp D | ^{+}T (z. B. C-dur — F-dur).

e) T | $\not{D}^{7<}$
$= {}^{0}Sp$ | $\not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ D | ^{0}T (z. B. C-dur — E-moll).

f) T | $\not{D}^{7<}$
$= {}^{0}Sp$ | ^{+}Sp D | ^{+}T (z. B. C-dur — E-dur).

g) T | D —
$= {}^{0}Sp$ — $\not{S}^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ D | ^{0}T (z. B. C-dur — H-moll).

B. in Moll:

a) ^{0}T | $^{0}D - {}^{0}S^{2>}$
$= {}^{+}Dp - {}^{0}Dp$ ^{0}S | ^{0}T (z. B. A-moll — C-moll).

b) ^{0}T | $^{0}D - {}^{0}S^{2>}$
$= Dp - \not D^{7}_{3>}$ ^{0}S | ^{+}T (z. B. A-moll — C-dur).

c) ^{0}T | $^{+}D^{II<} - S^{III<}$
$= {}^{+}Dp - {}^{0}Dp$ ^{0}S | ^{0}T (z. B. A-moll — E-moll).

d) ^{0}T | $^{+}D^{II<} - S^{III<}$
$= Dp - \not D^{7}_{3>}$ ^{0}S | ^{+}T (z. B. A.moll — E-dur).

e) ^{0}T | $\not S^{VII>}$
$= {}^{+}Dp$ | $\not D^{7}_{3>}$ ^{0}S | T^{+} (z. B. A-moll — F-dur).

f) ^{0}T | $\not S^{VII>}$
$= {}^{+}Dp$ | ^{0}Dp ^{0}S | ^{0}T (z. B. A-moll — F-moll).

g) ^{0}T | $^{0}S -$
$= Dp - \not D^{7}_{3>}$ ^{0}S | ^{+}T (z. B. A-moll — B-dur).

Der Schüler entwickele nach Analogie der hier gegebenen Vorbilder auch noch eine Anzahl möglicher modulierender Anwendungen des übermässigen Sekundwechsels, Doppelterzwechsels, übermässigen Sextenwechsels, übermässigen Terzwechsels; das wird für seine Vorstellung eine vortreffliche Übung sein und ihn mit Freuden wieder zu den einfacheren Formen zurückkehren lassen.

§ 19. Selbständige Erfindung musikalischer Sätze. Periodenbau.

Der Schüler, welcher sich bisher mit Eifer und Ernst in die Ergründung der Gesetze der harmonischen Logik eingearbeitet hat, bedarf auch nicht mehr der Vorschrift bestimmter Harmoniefolgen für seine Arbeiten. Da wir ihn von Anfang an gewöhnten, auf eine gegebene Stimme zu verzichten (die dem Generalbassschüler stets vorliegt) und ihn durch die fortlaufende Bezeichnung der tonalen Funktionen mehr und mehr mit dem innersten Wesen der Harmonik vertraut machten, so wird er längst die strengen Vorschriften für die Verknüpfung der Harmonien als Fessel empfunden und wohl auch bereits auf eigene Faust versucht haben, setbst vernünftige Sätze zu bilden. Jeder begabte Schüler wird so neben den Schularbeiten die eigenen Schwingen zu heben versuchen; jetzt wird ihm dazu nicht nur volle Freiheit gegeben, sondern direkt die Aufgabe gestellt, zu zeigen, ob er musikalisch denken gelernt hat. Dazu sind wir ihm aber noch einige Erläuterungen über das Wesen des musikalischen Rhythmus schuldig; sollen seine Sätze nicht nur harmonisch, sondern allgemein musikalisch befriedigend

ausfallen, so muss er erst lernen, in welcher Weise die bisher nur notdürftig angedeuteten Gesetze des symmetrischen Aufbaues sich spezialisieren, auf welcher Grundlage sie beruhen und welche Ausnahmen sie zulassen.

Die Musik ist die Kunst der Symmetrie im Nacheinander; wie in der Architektonik das Auge die zu einander symmetrischen Teile der Form aufsucht, so begehrt in der Musik das Ohr zu einander symmetrische Teile successiv zu erfassen und aus ihnen allmählich mit Hilfe der Erinnerung das ganze Kunstwerk aufzubauen und zu begreifen. Musik zu hören ist darum schwerer als ein Bauwerk zu betrachten; dieses hält Stand, lässt Zeit zum allmählichen Eindringen des Verstandes ins Detail, nachdem zuerst die Hauptumrisse aufgefasst wurden — in der Musik ist der umgekehrte Weg unweigerlich vorgeschrieben: wer die kleinsten Symmetrien nicht erfasst hat, kann zum Verständnis des Ganzen überhaupt nicht vordringen. Dazu eilt das klingende Kunstwerk so schnell und unwiderbringlich vorüber, dass es nur einen Trost giebt, nämlich die Wiederholung des Anhörens, um das Verständnis vielleicht ein zweites oder drittes Mal zu gewinnen, wenn es beim ersten Male nicht zu erlangen war.

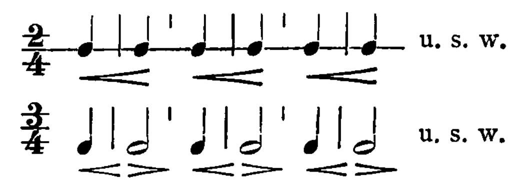
Die Bausteine der Musik sind die Takte, nicht aber in dem Sinne, dass, was zwischen zwei Taktstrichen steht, kleinsten selbständigen Ideen entspräche (Motiven); der Vergleich der Musik und Architektur ist vielmehr noch viel zutreffender als er zunächst scheint, da ja auch in der Baukunst die einzelnen Steine nicht Motiven entsprechen, vielmehr — wenn sie mit Skulpturen bedeckt oder durchbrochen gearbeitet sind — erst durch ihre feste Zusammenfügung Motive ergeben, die zum Teil auf dem einen, zum Teil auf dem andern Steine heraus gearbeitet sind.

Ein Takt besteht zunächst aus zwei Zählzeiten, d. h. Zeitteilen von einer mittleren, etwa der Pulsgeschwindigkeit entsprechenden Dauer, welche für den Menschen die natürlichste Gliederung des zeitlichen Verlaufs abgeben; diese Zeiteinheiten markieren sich dem Ohr durch den Wechsel des Toninhalts oder auch durch Unterbrechungen des Tönens (Pausen). Die beiden Zeiten des Taktes bilden die erste kleine Symmetrie; die zweite, die Symmetrie abschliessende sogenannte schwere Zeit wird als solche durch ein in der Regel nur ganz geringes Verweilen (Accent) hervorgehoben, ausserdem wird die Zusammengehörigkeit der beiden Zeiten durch das Hinüberwachsen der leichten Zeit in die schwere — *crescendo* — deutlich gemacht. Die schwere Zeit kann auch doppelt so lang werden wie die leichte, dann entsteht der dreiteilige Takt, sei es, dass nach der schweren Zeit eine stumme (Pause) folgt, oder dass nur die Tonbewegung für die Dauer einer weiteren Zeit stillsteht, oder endlich, dass selbst das nicht der Fall ist. Also sind zunächst die Uranfänge aller musikalischen Form die Zeitgliederungen:

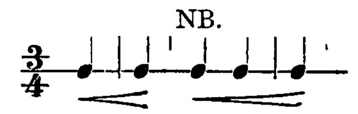




Die Notenschrift setzt seit etwa dreihundert Jahren vor die schwere Zeit den Taktstrich, der also nicht eigentlich Takte abgrenzt, sondern nur ihre Schwerpunkte markiert:

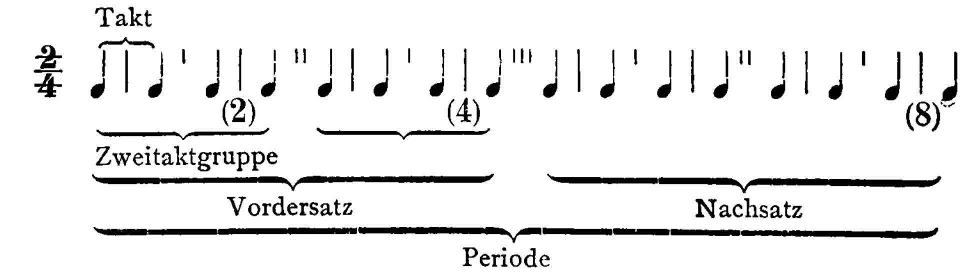


und man nennt nun nicht die Zeit vorm Taktstrich (den Auftakt) die erste, sondern vielmehr die hinterm Taktstrich (die **Schwerpunktsnote**). Die der schweren Zeit folgende leichte im dreiteiligen Takt ist also zunächst anzusehen als Verlängerung dieser zur Kenntlichmachung derselben als schwer, kann aber neuen Toninhalt bringen, zunächst im Sinne der Zugehörigkeit zur schweren Zeit (so z. B. bei der Synkopierung des dritten und ersten Viertels, denen auf das zweite Viertel die Dissonanzauflösung folgt, (S. 129). Endlich kann sich aber sogar diese zweite Zeit von der ersten ablösen und bereits auf die nächste schwere mit hinbezogen werden:



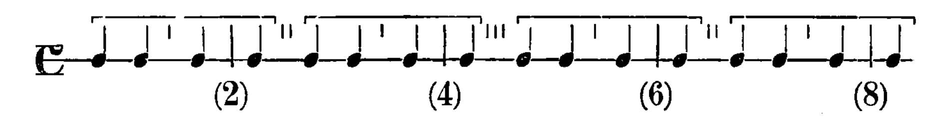
wodurch eine der ursprünglichen Form des dreiteiligen Taktes (♩ | 𝅗𝅥) ziemlich fremde, viel unruhigere Bildung entsteht (doppelt auftaktig).

Wie die Zählzeiten treten nun auch wieder die Takte zu Symmetrien zusammen, d. h. einem ersten (leichten) Takte antwortet ein zweiter (schwererer); aber auch solche **Zweitaktgruppen** treten einander wieder gegenüber und bilden **Halbsätze** von vier Takten, deren zwei (der **Vorder-** und **Nachsatz**) endlich die grösste Normal-Form, den achttaktigen **Satz** (die Periode) bilden:

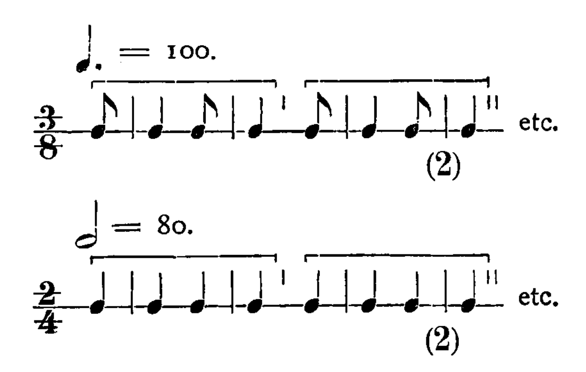




Gleichbedeutend mit diesen rhythmischen Bildungen sind die nur in der Schreibweise (für die es natürlich wichtige ästhetische Gründe giebt) verschiedenen im ₵ ($^{2}/_{2}$), $^{2}/_{8}$, $^{3}/_{8}$, $^{3}/_{2}$-Takt. Zieht man je zwei solche Takte in einem grösseren zusammen ($^{4}/_{4}$, $^{6}/_{4}$ C|Ↄ [$^{4}/_{2}$], $^{4}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{6}/_{2}$) so gebührt dann der Taktstrich der Schwerpunktsnote des schwereren der beiden Takte, z. B.:



Leider verfahren darin die Komponisten oft nicht ganz korrekt, sondern stellen die Taktstriche zum Schwerpunkt des 1., 3., 5., 7. Taktes, sodass dann alle Schlusswirkungen in die Mitte der Takte rücken, also der Taktstrich seine Aufgabe nicht erfüllt. Umgekehrt schreiben die Komponisten oft zu kleine Takte, die nach Massgabe des Tempos nur eine Zählzeit enthalten. Halten wir als Norm für die Zählzeiten die Grenze der Schwankungen der Pulsgeschwindigkeit fest (zwischen 60 und 120 M. M.), so sind bei Notierungen wie den folgenden je zwei Takte als einer zu zählen:



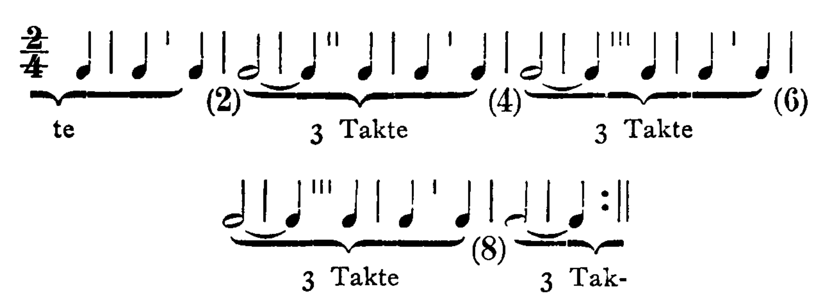
Besonders bei dreiteiligen Taktarten muss man daher sich wohl klar machen, ob die normierten Zählzeiten der Notierung wirklich Zählzeiten sind oder aber vielmehr die ganzen Taktwerte Zählzeiten entsprechen oder endlich die lange und kurze Zeit als Zählzeiten verschiedener Länge wirken (so z. B. bei $^{3}/_{4}$ ♩ = 150 ist es sehr bequem und daher richtig, die Werte ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 fortgesetzt als Zählzeiten zu empfinden).

Dasselbe Prinzip, welches ein geringes Verweilen auf der schweren Zeit des Taktes bedingt und zur Entstehung des dreizeitigen Taktes führte (die alten Griechen kannten auch das Verhältnis 2 : 3 für die beiden Zeiten), nämlich deutliche Sonderung

der einzelnen Symmetrien durch Kenntlichmachung der schweren Zeitwerte, bedingt die bekannten Halte (Fermaten) auf den Schwerpunkten der Zweitaktgruppen oder doch der Halbsätze die wir in Volksliedern, Chorälen etc. so häufig finden:

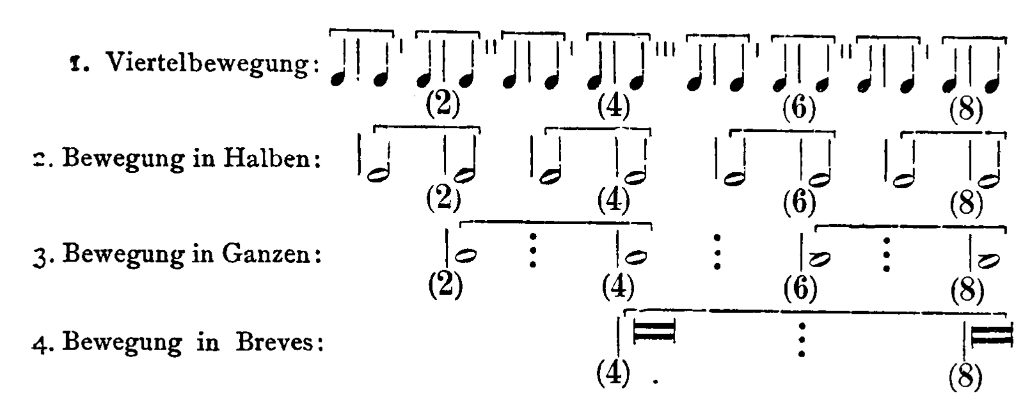
(2) (4) (8)

Auch an Stelle dieses einfachen Gliederungsmittels setzt gelegentlich die entwickeltere Kunst ein stilisiertes, nämlich die Ausdehnung der schweren Zeit auf die Dauer dreier Zeiten, wodurch der Dreitaktrhythmus entsteht:

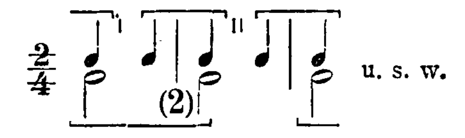


wozu gleich bemerkt sei, dass natürlich die lange schwere Zeit nicht notwendig einen vollständigen Stillstand aller Tonbewegung zu bringen braucht; besonders liebt die Einheitsbedeutung des Nachsatzes als Antwort auf die vier ersten Takte einen Fortgang der Bewegung. Überhaupt aber kann der Dreitakt-Rhythmus seinen ursprünglichen Sinn ebenso verläugnen wie der dreiteilige Takt.

Das ist zunächst der normale achttaktige Aufbau (wir behalten diesen Namen auch für die eigentlich zwölftaktige Periode des fortgesetzten Dreitaktrhythmus, indem wir die Zahlen 2, 4, 8 für die Hauptruhepunkte — Schlusswerte der einzelnen Symmetrien — wahren). Über das Verhältnis der rhythmischen Form zur Harmonie ist bereits früher einiges bemerkt worden (dass sekundweise auftretende und weitergeführte Dissonanzen auf die leichte Zeit nicht auffallen [Durchgänge], dass Dissonanzen, die auf die schwere Zeit fallen, am besten durch Bindung vorbereitet werden, dass Schlusswirkungen [Ganzschluss, Halbschluss, Trugschluss] nur möglich sind auf Zeitwerte, welche grössere Symmetrien abschliessen, dass Harmonien, die auf leichte Zeiten zwischen die auf schwere Zeiten wiederholten treten, nur figurativ wirken). Wir können nun allgemein sagen, dass die eigentlichen Träger der Harmoniewirkungen die schweren Zeiten sind, und dass je schwerer eine Zeit ist, desto bestimmter eine Harmoniewirkung von ihr erwartet wird. Man kann sich das so denken: jeder Schwerpunkt einer Symmetrie repräsentiert eine Einheit höherer Ordnung; d. h. über der Bewegung in schlichten Zählzeiten empfinden wir die weitergehenden Einheiten der Takte, weiter der Taktgruppen und endlich der Halbsätze oder gar Sätze:



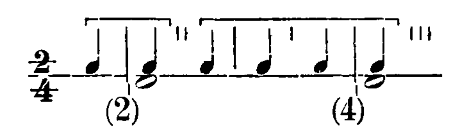
Ein Blick auf einen vielstimmigen modernen Orchestersatz erweist die Richtigkeit dieser Auslegung (z. B. sehe man den ersten Satz der C-moll-Symphonie von Beethoven mit seinen auf die 4. und 8. Takte einsetzenden und jedesmal vier Takte durchgehaltenen Bläserharmonien an; auch für die Bewegung in Ganzen und Halben enthält derselbe Beispiele genug, dazu noch die bisher nicht erörterte figurative Bewegung in Achteln). Obiges Schema zeigt auch deutlich, wie der erste Takt als eine Art höheren Auftakts gegenüber dem zweiten zu verstehen ist, ebenso aber der zweite gegenüber dem vierten, und der vierte gegenüber dem achten. Die einfachste Abweichung von unserer als Norm aufgestellten achttaktigen Periode ist das Fehlen der leichten Zeit, des Auftaktes des ersten Taktes zu Anfang. Dann setzt gleichsam zunächst nicht die Viertelbewegung sondern die Bewegung in Halben ein und die Viertelbewegung greift erst nachträglich Platz:



Ebenso gut kann aber zu Anfang auch der leichte Takt ganz fehlen, sodass der erste vertretene Wert der Bewegung in Ganzen angehört:

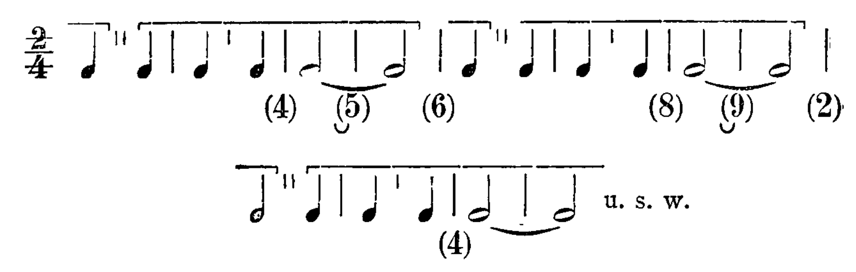
u. s. w.

doch kann nichts destoweniger dabei die Viertelbewegung das zweite Taktmotiv vollständig (mit Auftakt) bringen:



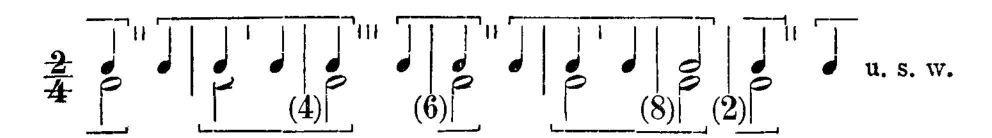
Derartige Anfänge mit schwereren Zeiten (ohne Auftakt zum ersten Takt, ohne ersten Takt, ohne erste Taktgruppe, ja

ohne Vordersatz [Anfänge *ex abrupto*]) bedingen für den weiteren Verlauf keinerlei Unregelmässigkeiten, d. h. alle weiter folgenden Perioden können vollständig sein. Doch liegt es in der Gesetzmässigkeit der künstlerischen Formgebung, dass die durch den Anfang mit schwereren Zeiten bedingte Eigenart eines Themas diesem auch bei weiterer Verarbeitung gewahrt wird, d. h. dass Nachbildungen desselben wiederum ähnlich zu Anfang unvollständig sind: das bedingt aber keineswegs Lücken für den folgenden symmetrischen Aufbau, vielmehr entstehen dadurch gewöhnlich Verlängerungen der Endungen, d. h. Ausfüllungen des Schemas durch Anhänge an die Schlusswerte, z. B.:



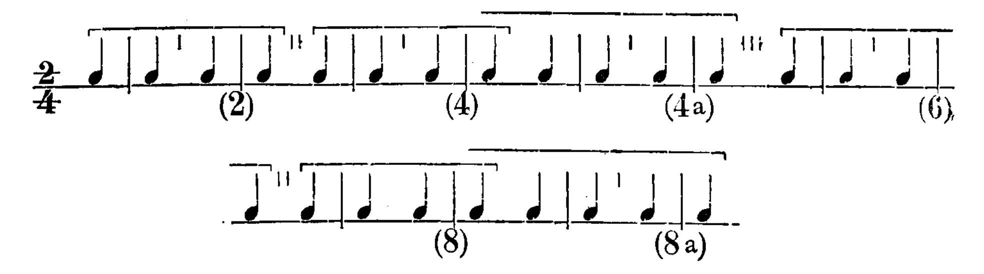
Hier beginnt der Vordersatz mit der schweren Zeit des zweiten Taktes und der Nachsatz mit der schweren Zeit des sechsten Taktes und auch die folgende Periode setzt wieder ebenso ein; die Achttaktigkeit ist aber dennoch voll gewahrt. Die verlängerten Endungen brauchen dabei keineswegs in ausgehaltenen Tönen zu bestehen, sondern können sogar die Viertel- oder noch kleineren (figurativen) Bewegungsarten fortsetzen, nur müssen dieselben als Anhänge an den Schluss verständlich sein (Anschlussmotive).

Aber es ist auch möglich, die strenge Symmetrie durch solches Anfangen mit schweren Zeiten zu durchbrechen und die mangelnden leichten Zeiten wirklich ausfallen zu lassen, z. B.:



Hier fehlen fortgesetzt der 1. und 5. Takt gänzlich.

Umgekehrt sind Anhänge an die Schlusswerte jederzeit möglich, ohne dass darum die neuen Glieder unvollständig anfangen müssten:



Hier ist am Ende des Vordersatzes und Nachsatzes die letzte Zweitaktgruppe wiederholt (was sowohl mit gleichem oder ähnlichem als mit verschiedenem Toninhalt möglich ist); ebenso kann auch nach jedem zweiten Takt der schwere Takt wiederholt werden (2, 2a; 4, 4a; 6, 6a) oder am Ende der ganzen Periode der ganze Nachsatz. Auch ist es möglich, am Ende der Periode zunächst den ganzen Nachsatz, dann die letzte Zweitaktgruppe und schliesslich nur den 8. Takt zu wiederholen. Eigenartige Störungen der Symmetrie entstehen ferner durch Zusammenschiebung von Enden mit neuen Anfängen, besonders durch Zusammenfallen des Schlusstaktes (des 8.) einer Periode mit den Anfangstakte einer neuen Periode (8 = 1); doch sind auch Zusammenschiebungen kleinerer Formglieder möglich (4 = 5, ja 2 = 3, 6 = 7), auch derart, dass Wiederholungen von Schlussgliedern verschränkt angesetzt werden (z. B. die Wiederholung des Nachsatzes mit 8 = 5). Es genügt für den Harmonieschüler zunächst, die wichtigsten Formen zu üben, vor allem die ganz regelmässige, sodann die mit Dreitaktbildungen, die mit Auslassung der leichten Anfangstakte der Halbsätze, die mit Schlusswiederholungen und die mit Umdeutung des 8. Taktes zum ersten oder zweiten. Die kühneren Verschränkungen werden besser zunächst an den Werken der Meister studiert und noch nicht selbst geübt.

Aufgabe 301—305

(freie Erfindung harmonischer Sätze).

301) Bildung von regelmässigen achttaktigen Sätzen in 𝄵, 𝄴, 3/4 (♩ | 𝅗𝅥), 6/8 (♩. | ♩.) Takt, die im Vordersatz die Haupttonart wahren und im Nachsatz modulieren und zwar (für jede Modulation ein neues Beispiel in anderer Tonart):

A. (Dur): a) zur Oberdominante mittelst $T^6 = S^6$.
b) „ „ „ $S^6_{1<} = D^7$.
c) „ „ „ $T^{3>} = {}^0S$.
d) „ Paralleltonart mittelst $Sp = {}^0S$.
e) „ „ „ $Sp^{\text{III}<} = S^{\text{III}<}$.
f) „ „ „ $D = {}^0Dp$.
g) „ Parallele der Dominante mittelst $Tp = {}^0S$.
h) „ „ „ „ „ $S = {}^0S^{2>}$.
i) „ „ „ „ „ $Sp^{\text{V}<} = \not{D}^7_{5>}$.
k) „ Unterdominante mittelst $\mathbb{S} = S$.
l) „ „ „ $D^{3>} = Sp$.
m) „ „ „ $D^{7}_{\substack{5> \\ 3>}} = S^{\text{VII}}$.

B. (Moll): a) zur Parallele mittelst $S^{\text{VI}} = S^6$.
b) „ „ „ $S^{\text{III}<} = \not{D}$.
c) „ „ „ $T^{\text{VII}}\natural = \not{D}^9\natural$.

d) zur Molloberdominante mittelst $T^{VII}\natural = S^{VII}$.
e) „ „ „ $S^{\substack{VII\\V<}}_{III<} = D^7$.
f) „ „ „ $\underset{I}{D} = D^{6>}_{4}$.
g) „ Mollunterdominante mittelst ${}^0\overset{0}{\mathbb{S}} = {}^0S$.
h) „ „ „ $S^{VII} = T^{VII}\natural$.
i) „ „ „ $Tp - {}^0Dp$.
k) „ Parallele der Mollunterdominante mittelst ${}^0S^{2>} = S$.
l) „ „ „ „ „ ${}^0\overset{0}{\mathbb{S}} = Sp$.

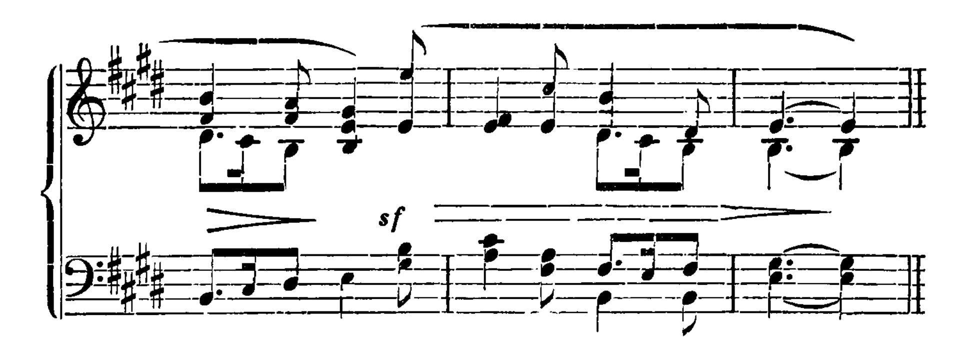
302) Bildungen von regelmässigen achttaktigen Sätzen die an die von 301 anschliessen und zur Ausgangstonart zurück modulieren, nachdem sie im Vordersatz die neue Tonart durch eine oder mehrere Kadenzen ausgeprägt. Die Rückmodulationen sollen bewirkt werden bei:

A. (Dur): a) durch $T^7\natural = D^7$.
b) „ $D^7_{3>} = S^6$.
c) „ $Sp = Tp\ \ {}^0S\ \ D$.
d) „ $S^{VI} = S^6$.
e) „ $T^{VII} = \mathbb{D}^9\natural$.
f) „ $S^{I>} = \mathbb{S}^{VII}$.
g) „ $T^{I>}_{V<} = (\mathbb{D}^{9>})\ Sp$.
h) „ ${}^0T\ \ {}^0S^{2>}$
$= Dp\ \ S$.
i) „ $\mathbb{D}^{9>} = S^{6<}_{1<}$.
k) „ $T^{1<} = \mathbb{D}^7$.
l) „ $D^{1<} = (D)\ Sp$.
m) „ $T^{3>} = {}^0S$.

B. (Moll): a) „ $T^{1<} = (\mathbb{D}^7)\ {}^0S$.
b) „ $S^{1<}_{6<} = \mathbb{D}^{9>}$.
c) „ $\mathbb{D}^9\natural = T^{VII}\natural$.
d) „ $T^{III<} = D$.
e) „ $T^{I>} = \mathbb{S}^{VII}\ ({}^0S)$.
f) „ $D^{7}_{\substack{5>\\3>}} = S^{VII}$.
g) „ $S^{III<}_{V<} = \mathbb{D}^7$.
h) „ $T^{III<} = S^{III<}$.
i) „ ${}^0Sp = {}^0S^{2>}$.
k) „ $S = {}^0S^{2>}$.
l) „ $Tp^{\,VII}_{\cdot\cdot} = S^{VII}$.

Diese Arbeiten mögen zuerst vierstimmig Note gegen Note ausgeführt werden aber nicht im starren Satz in gleichen Noten, sondern, um der Phantasie mehr Anregung zu geben, mit prägnanten rhythmischen Motiven wie das folgende 16. Musterbeispiel (vgl. 301 A. h und 302 A. h); das Fehlen des Auftaktes oder des ersten leichten Taktes kann bereits bei diesen Arbeiten zugelassen werden (ohne Verkürzung der Form):





303) Bildung von Sätzen im Dreitaktrhythmus und zwar:

1) mittels Einschaltung eines leichten Taktes nach dem 2., 4., 6. und 8. Takt (s. oben S. 194);
2) mittels Elision des 1. und 5. Taktes (Taktordnung ||: schwer—leicht—schwer :||);
3) mittels Einschaltung einer Schlusswiederholung nach dem 2., 4., 6. und 8. Takt.

Die Modulationsordnung dieser Sätze sei:

A. von Dur aus:

a) zur zweiten Oberdominante mittelst $T^{6}_{1<} = D^{7}$.
b) „ „ „ „ $D^{6} = S^{6}$.
c) „ „ „ „ $D^{3>} = {}^{0}S$.
d) „ Dominante der Parallele mittelst $Tp^{\mathrm{VII}\natural} = S^{\mathrm{VII}}$.
e) „ „ „ „ „ $S = {}^{0}S^{2>}$.
f) „ „ „ „ „ ${}^{0}S \,..\, {}^{\mathrm{VII}<}_{\substack{\mathrm{III}< \\ \mathrm{V}<}} = \not{D}^{9>}$.
g) „ „ „ „ „ $T^{6<} = \not{\not{D}}^{9>}_{5>}$.

B. von Moll aus:

a) zur zweiten ⁰Oberdominante (oder zweiten ⁺Oberdominante) mittelst ${}^{0}Tp = {}^{0}S^{2>}$.
b) „ „ „ „ $D^{\mathrm{VII}\natural} = S^{\mathrm{VII}}$.
c) „ „ „ „ $T^{\mathrm{VI}}_{\substack{\mathrm{III}< \\ \mathrm{V}<}} = \not{S}^{\mathrm{IX}<}$.
d) „ Dominante der Parallele mittelst $T^{\mathrm{VI}} = S^{6}$.
e) „ „ „ „ „ $S^{\mathrm{III}<} = D$.
f) „ „ „ „ „ $D^{\mathrm{VII}>} = S^{7<}$
g) „ „ „ „ „ $D^{\mathrm{VII}\natural}_{\mathrm{I}>} = \not{\not{D}}^{9>}$.

304) Bildung zurückleitender viertaktiger Halbsätze, nach welchen die Sätze von 303 wiederholt werden können; letztere sollen aber dann in ihrer zweiten Hälfte der Modulation entkleidet werden und in der Haupttonart schliessen (wie im 17. Musterbeispiel). Der Satz sei aber nicht vier- sondern nur dreistimmig mit Durch-

führung einer freien Figuration und zwar in je einer Arbeit in der Ober-, Mittel- und Unterstimme, sodann aber in zwei Arbeiten mit beliebiger Verteilung der Figuration auf alle drei Stimmen. Besonderer Regeln für den dreistimmigen Satz bedarf es nicht. Zu den bis jetzt geübten Figurationsmitteln kann als neues die gelegentliche Einführung unvorbereiteter dissonanten Noten auf schwerere Zeiten (schwere Wechselnoten, Vorhalte) sowie auch auf leichte Zeiten das Abspringen zu fremden Noten, die zu folgenden auf die schwere Zeit fallenden Akkordtönen Sekundanschluss haben (springende [fingierte] Durchgänge). Das folgende 17. Musterbeispiel zeigt diese Noten durch * an.

Die Rücklenkung zur Haupttonart werde in diesen Zwischenhalbsätzen, die wie gesagt nicht dreitaktig sondern viertaktig sein sollen, bewerkstelligt durch folgende Umdeutungen, die gleich zu Anfang eintreten können (in der Regel stehen solche Zwischenhalbsätze, die auch zu achttaktigen Zwischensätzen auswachsen können, längere Zeit auf der Dominante der Haupttonart still, deren Wiedereintritt mit erhöhter Spannung erwarten lassend [mixolydisch]):

A. a) mitttelst $T^{7\natural} = D^7$ zur Dominanttonart, deren Tonika ebenfalls wieder ebenso durch $7\natural$ zur Dominante gemacht wird.

b) mittelst $D^{3>}$ zur Dominanttonart, dann mittelst $D^{7}_{3>} = S^6$ zur Haupttonart.

c) mittelst $S \ ..^{7\natural} = D^7$ direkt zur Haupttonart.

d) „ $\overset{\mathrm{VI}}{T}^{\mathrm{III}<} = T^{7\natural}$ zur Parallele, von da mittelst ${}^0S = Sp$ zur Haupttonart.

e) mittelst $\overset{\mathrm{I}>}{T}^{\mathrm{VI}} = S^{\mathrm{VII}}$ zur Parallele der Unterdominante, von da mittelst ${}^0T = Sp$ zur Haupttonart.

f) mittelst ${}^0S = Tp$ direkt zur Haupttonart.

B. a) mittelst $T^{\mathrm{I}>} = \not{S}^{\mathrm{VII}}$ (bzw. $T^{5>}_{3>} = \not{S}^{\mathrm{VII}}$) direkt zur Haupttonart.

b) mittelst $D^{5>}_{3>}$ zur ⁰Dominante, von da mittelst $T^{\mathrm{III}<} = D$ zur Haupttonart.

c) mittelst ${}^0\overset{0}{\mathfrak{S}} = {}^0S$ zur ⁰Dominante, von da ebenso mittelst ${}^0\overset{0}{\mathfrak{S}} = {}^0S$ zur Haupttonart.

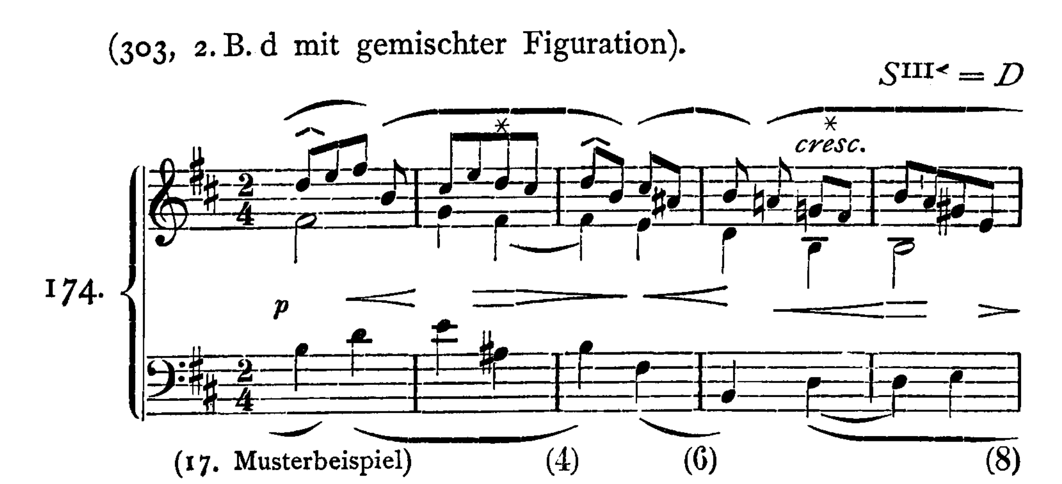
d) mittelst $T^{7\natural} = \not{S}^{\mathrm{VII}}$ direkt zur Haupttonart.

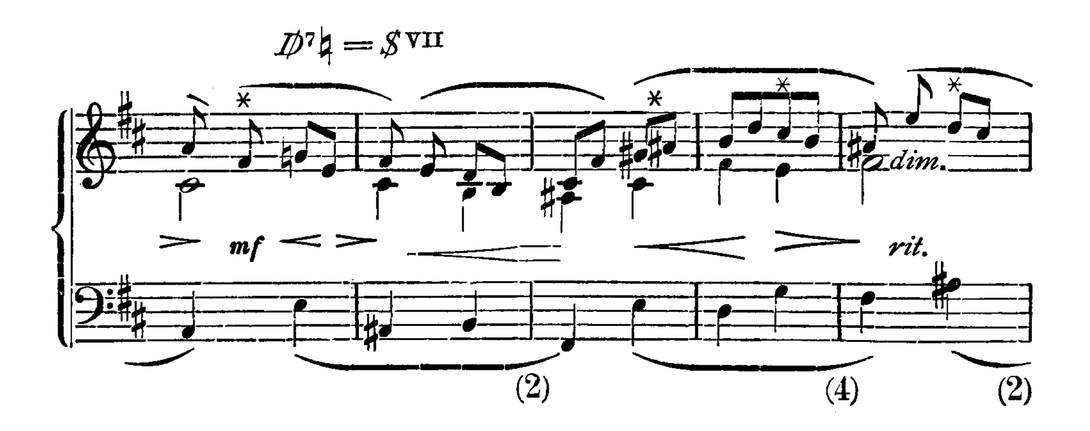
e) „ $Sp = {}^0S$ zur ⁰Dominante, von da mittelst $D^{5>}_{3>}$ zur Haupttonart.

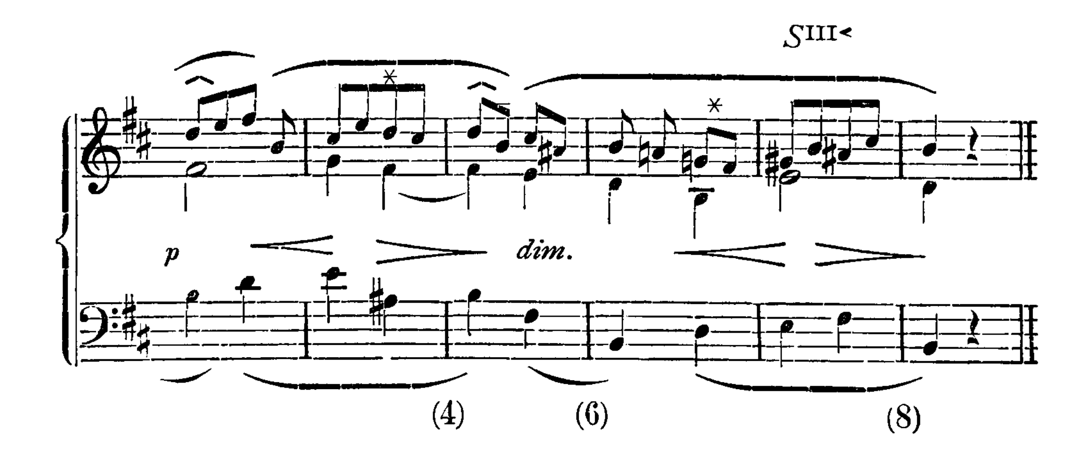
f) mittelst $T^{7\natural} = D^7$ zur Parallele, sodann mittelst $Sp = {}^0S$ zur Haupttonart.

g) mittelst ${}^0S^{2>} = S$ zur Parallele, sodann mittelst $S^{7<} = S^{\mathrm{VII}>}$ zur Haupttonart.

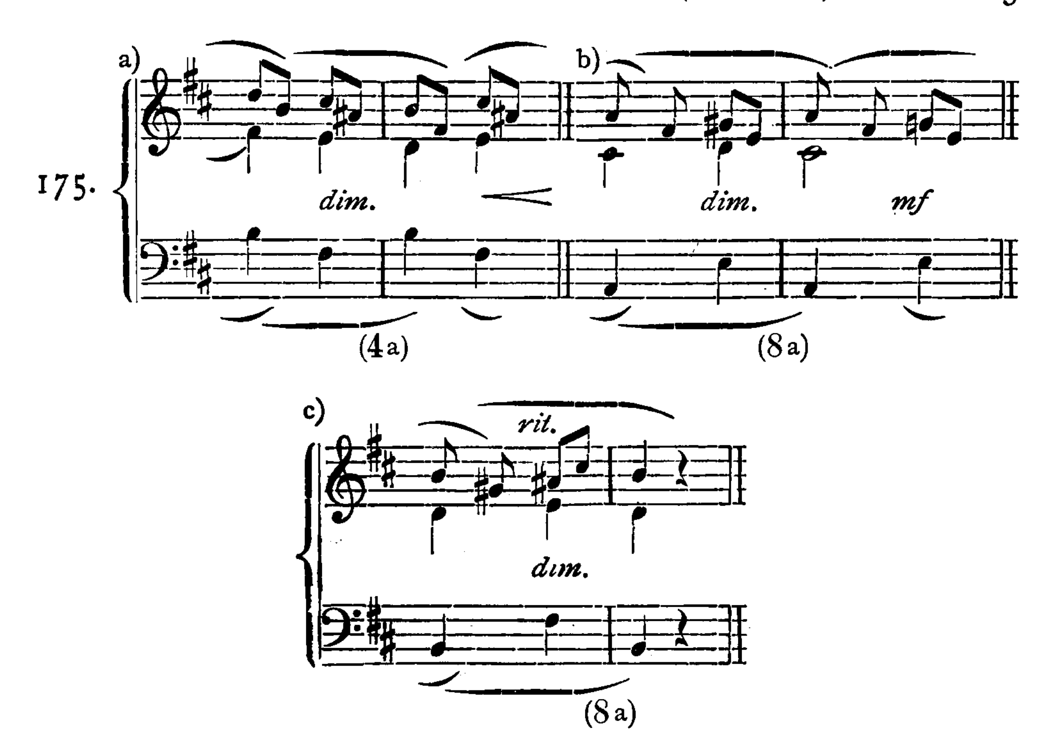
(303, 2. B. d mit gemischter Figuration).







In diesem Beispiel ist — teils zufolge der kurzen Taktart — die Coupierung der Halbsätze einigermassen auffällig; sie wird aber sogleich erträglicher, wenn man dem vierten und achten Takt eine Bestätigung anhängt (in 174 einzufügen):

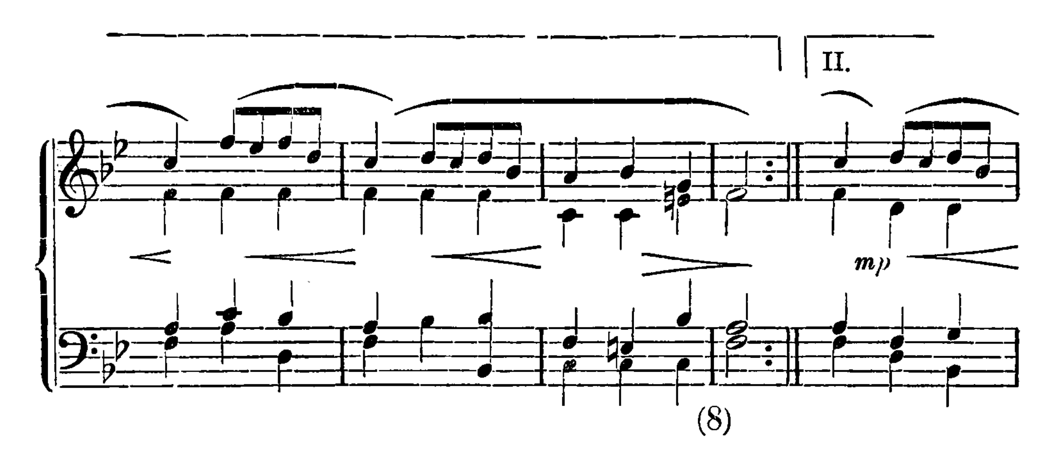


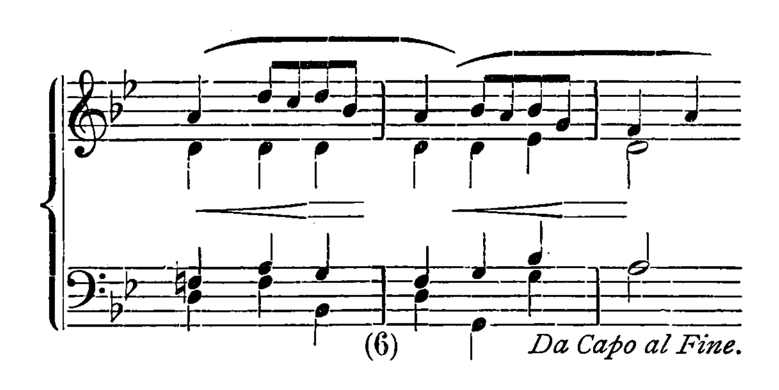
305) Bildung von achttaktigen Sätzen mit Einschaltung von Schlussbestätigungen und zwar:

1. mit Wiederholung jedes schweren Taktes (2., 4., 6., 8.);
2. mit Wiederholung der schweren Gruppe der Halbsätze (1—4, 3a—4a, 5—8, 7a—8a);
3. mit Wiederholung des ganzen Nachsatzes (1—8, 5a—8a).

Diese durch Einschaltung erweiterten Sätzen mögen Modulation und Rückgang einschliessen und zwar mögen die Durbeispiele im Vordersatz zur Dominante, Parallele der Dominante, zweiten Dominante oder Dominante der Parallele modulieren unter beliebiger Anwendung der aufgewiesenen Mittel und im Nachsatz die Haupttonart wieder herstellen; die Mollbeispiele machen Modulationen zur Parallele, °Dominante, zweiten °Dominante oder Parallele der °Dominante, und kehren im Nachsatz in die Haupttonart zurück. Die Arbeiten werden an Interesse gewinnen (weil sie kleine abgerundete Kompositionen ergeben) wenn ein zweiter Satz der hier verlangten Form oder auch der dreitaktigen der Aufgabe 303, für Dur in der Tonart der Unterdominante, °Unterdominante oder Unterterztonart, für Moll in der °Unterdominante oder Parallele der Unterdominante dem ersten angehängt wird, der ohne Modulation an diesen anschliesst, aber repetiert wird, bei der Repetition nicht selbständig abschliesst sondern die Rückmodulation macht und anstatt des abschliessenden achten Taktes den Anfang der Wiederholung des ersten Satzes eintreten lässt (8 = 1) wie im folgenden 18. Musterbeispiel. Auch diese Stücke seien für Klavier gedacht und notiert. Vorschriften, über Figuration etc. erlassen wir ganz und geben der Erfindung volle Freiheit, auch bezüglich der Stimmenzahl, die beliebig vermindert und vermehrt werden darf:


Tempo di Minuetto.
(304. 1)
176.
pf
cresc.
(18. Musterbeispiel.)
(2)
(2a)
p
mf
(4)
(4a)
(6)
cresc.
f
p
Fine.
(6a)
Trio, dolce.
I.
f
(2)
(4)





Zur Erhöhung der Geschicklichkeit in der Führung der Stimmen und als weitere Vorübung im Partiturlesen mögen noch einige Versuche im sechsstimmigen Satz folgen, für welche die Aufgaben der früheren Kapitel benutzt werden können. Der sechsstimmige Satz ist schwerfälliger als der vier- und fünfstimmige, benötigt noch mehr Verdoppelungen als der letztere und kann Stimmenkreuzungen nicht ganz meiden. Doch gilt auch für ihn das Verbot wirklicher Terzverdoppelung in Parallelbewegung sowie das der Dissonanzverdoppelung (ausgenommen gleichzeitige Durchgänge in zwei Stimmen). Der sechsstimmige Satz liest und arbeitet sich am bequemsten als 3 + 3 oder allenfalls als 4 (oben) + 2 Stimmen. Die Arbeiten sind zur Erhöhung der Fertigkeit im Partiturlesen auf sechs Systeme zu schreiben und zwar mit Hinzufügung des Mezzosopranschlüssels [Mezzosopranschlüssel] und des hohen Bassschlüssels (Baritonschlüssels [Baritonschlüssel]) zu den bisher geübten. Das folgende 19. Musterbeispiel ist die sechsstimmige Ausarbeitung von Aufgabe 198:



(19. Musterbeispiel)



§ 20. Orgelpunkt und modulierende Sequenz.

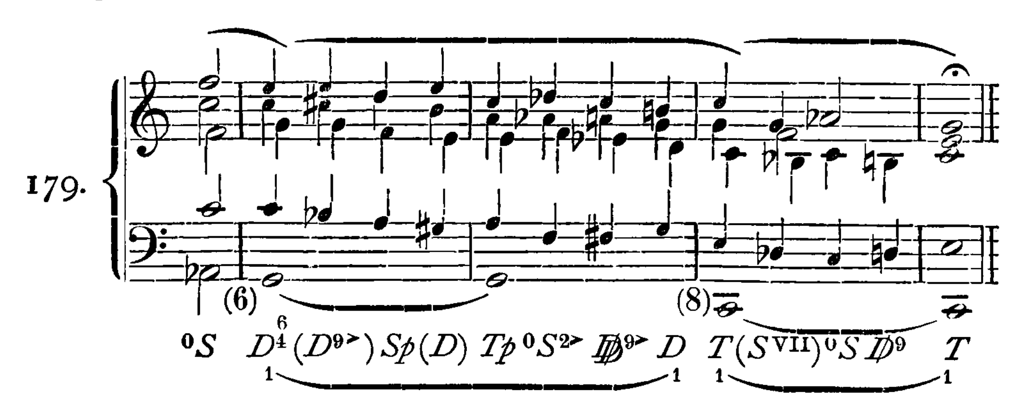
Noch müssen wir zweier Bildungen gedenken deren eine die Kompliziertheit der Zusammenklänge auf die Spitze treibt und die andere das Tonalitätsgefühl durch gehäufte Modulationen auf die stärkste Probe stellt. Wir bringen beide nicht ohne Grund zusammen; denn ihre Verbindung ist nicht nur möglich, sondern zeigt beide erst ihrer vollen Stärke und wahren Bedeutung. Beide sind uns schon nicht mehr ganz fremd. Einfachere orgelpunktartige Bildungen fanden sich schon wiederholt in unseren Übungen, wenn eine Harmonie mit fremden Tönen figuriert wurde (z. B. Aufgabe 258: $D^{\substack{8\\6\\4}\ \substack{7<7\natural\\6>5\\3}}$); die Sequenzen sind uns wenigstens tonal aus § 11 geläufig, die Zwischenkadenzen aber haben uns bereits nahe an die wirkliche modulierende Sequenz geführt. Das gesamte Gebiet der Harmonik rundet sich nun durch Einfügung dieser letzten Schlusssteine ab.

Der Orgelpunkt hat sich historisch aus dem Quartsextakkord durch gesteigerte Figuration, durch immer mehr erweiterte Ausführung der Verzierung der vorgehaltenen Quarte oder Sexte oder beider über dem ausgehaltenen Dominantgrundtone beim letzten Schlusse des Satzes entwickelt. Die Urformen des Orgelpunktes sind also $D^{4\ 3}$, $D^{6\ 5}$, $D^{\substack{6\\4}\ \substack{5\\3}}$, $D^{\substack{8\\4}\ \substack{7\\—\ 3}}$, $D^{\substack{8\\6\\4}\ \substack{7\\—\\—}\ \substack{5\\3}}$ u. s. w.; auch der früher für Schlüsse fast unentbehrliche Triller auf der Terz oder Quint der Dominante gehört hierher (65 oder 43 in schnellem Wechsel), giebt man ihm den Nachschlag oder gar noch die Vorschleife oder verbindet man beide Triller, so tritt die Verwandtschaft mit dem Orgelpunkt immer mehr hervor. Die früher (bis zu Haydn) selbstverständlichen eingelegten kleinen Kadenzen bei den stereotypen Fermaten auf dem Quartsextakkord am Schluss der Sonaten- und Konzertsätze mit ihrem weiten Spielraum (z. B. riet D. G. Türk, wer keine geschickte Kadenz zu improvisieren wisse, solle sich mit einem Triller begnügen) illustrieren wohl am deutlichsten die Entstehungsgeschichte des Orgelpunkts.

Die Ausdehnung des Orgelpunkts ist eine sehr verschiedene, jenachdem er nur die letzten Takte eines symmetrischen Aufbaues ausfüllt oder aber einen längeren Stillstand auf dem 6. Takt (der ihn gewöhnlich bringt), eine vielfache Wiederholung der Gruppe 5—6 bedingt, oder aber ganz und gar die Symmetrie durchbricht und selbständig noch ganze Sätze ja Reihen von Sätzen bildet. Doch genügen schon die beiden Takte 6—7 der regelmässigen achttaktigen Periode, seine eigenartige Wirkung zur Geltung zu bringen z. B. (fünfstimmig):



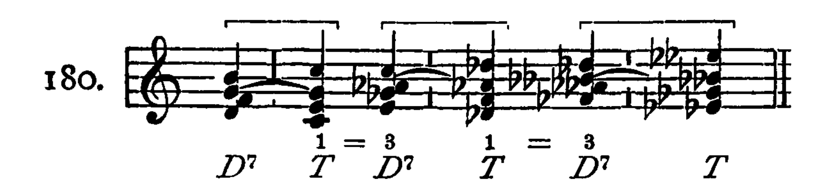
Die hier mit * bezeichneten Akkorde gehören zu den kompliziertesten, die vorkommen können (mit 3—4 Sekund-Dissonanzen); unsere Bezifferung, welche gestattet, den festliegenden Basston (welchem der Name Orgelpunkt im engern Sinne zukommt) auszuscheiden und die sich über ihm ergebenden Akkorde in der bisherigen Weise ohne ihn zu bezeichnen, mindert die Schrecknisse solcher Bildungen auf ein Mass herab, das mit der Arbeitslast, die dem auffassenden Ohre zugemutet wird, harmoniert. Das erste Beispiel bedurfte nicht einmal einer runden Klammer, sondern liess sich glatt in Beziehung zur Haupttonika bezeichnen. Das folgende mag einen Schritt weiter gehen und einige Zwischendominanten einfügen:

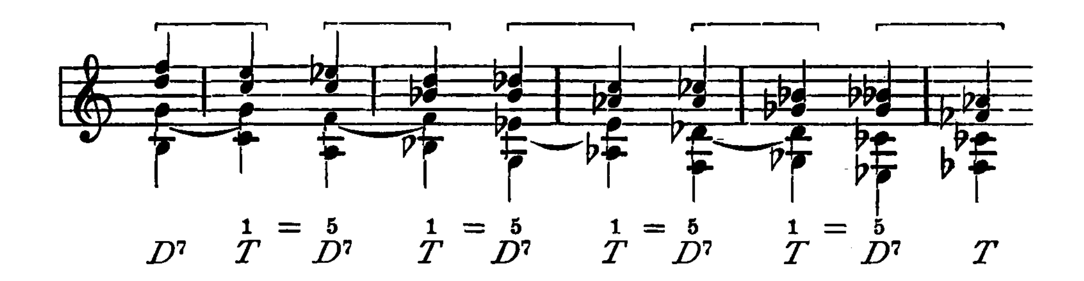


Beide Beispiele geben am Schluss zugleich kurze Orgelpunkte auf dem Grundtone der Tonika.

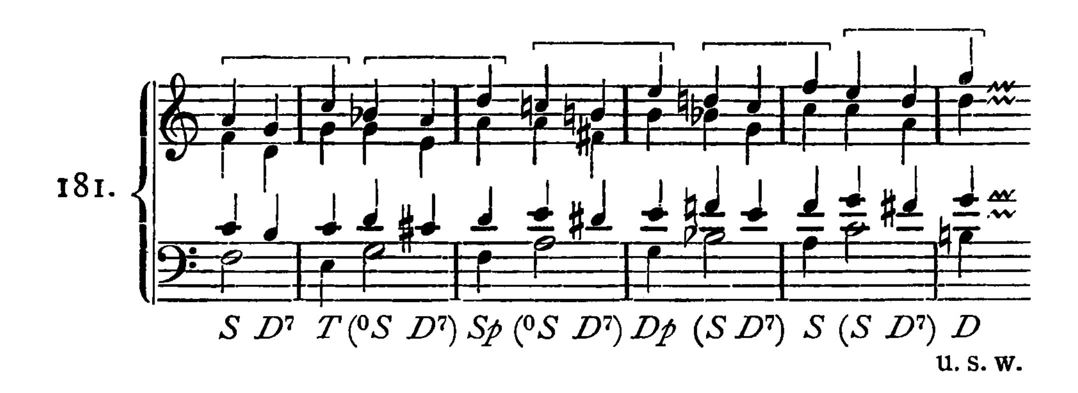
Die Verbindung mit der modulierenden Sequenz steigert nun die Anforderung an die Kraft der tonalen Auffassung, welche im Orgelpunkte gleichsam eine handgreifliche Verkörperung findet aufs höchste. Das Wesen der modulierenden Sequenz besteht im Unterschied von der tonalen Sequenz darin, dass in ihr nicht nur eine melodische Formel, sondern zugleich eine harmonische Formel nachgebildet wird, d. h. dass Funktionsbezeichnungen in andern Tonarten sich wiederholen; wird dabei das Tongeschlecht der Toniken nicht gewechselt und auch die Grösse des Intervalls der Fortschiebung genau festgehalten, so

gerät die Sequenz schnell ans Ende der Notenschrift, d. h. an die Grenze der Vorstellbarkeit und kann nur mittels enharmonischer Verwechselung fortgesetzt werden:





Progressionen dieser Art, welche allen Gesanglehrern geläufig sind als Begleitformeln für stufenweise steigende oder fallende Übungen im Tonschwellen, sind natürlich von äusserst zweifelhaftem Kunstwert. Dagegen sind die ihnen verwandten Bildungen, welche nur die Funktionsformeln festhalten aber die Stufengrössen der Fortschreitung und das Tongeschlecht der erreichten Toniken in Rücksicht auf die Haupttonart wechseln (halbtonale Sequenzen) von ungleich grösserer Wichtigkeit z. B.:



u. s. w.

Dieselben ergeben aber natürlich nichts anderes als eine tonale Sequenz, zu deren einzelnen Harmonien Zwischenkadenzen gemacht sind.

Nichts hindert, eine derartige Bildung auf einen Orgelpunkt aufzupfropfen; ja, bei einiger Vorsicht ist sogar ein gut Stück streng modulierender Sequenz überm Orgelpunkt möglich:



Diese Ausführungen werden genügen, den Schüler auch zur Analyse der weitest ausgeführten Orgelpunkte wie des berühmten auf *D* im dritten Satze von Brahms' Deutschem Requiem zu befähigen. Dergleichen höchste Wagnisse zu üben, gehört nicht in das Bereich eines Buches wie das vorliegende.

Alphabetisches Inhaltsregister.

(Die Zahlen zeigen die Seiten an.)

IMPORTANT PUBLICATION.

DICTIONARY OF MUSIC

BY

Dr. HUGO RIEMANN.

Translated by J. S. SHEDLOCK, B.A.

Third Edition, with Appendix.

AUGENER'S EDITION, No. 9,200.

Strongly bound, price net 15 *s.*



RIEMANN'S DICTIONARY is a concisely worded musical encyclopædia which avoids all that is superfluous. It comprises not only the biographies of noteworthy musicians and writers on music of the past and present, with criticisms of their works, but also a complete description and history of all musical instruments, an easily intelligible exposition of musical theory, definitions of musical art-expressions, etc. — That which distinguishes Riemann's Dictionary from other dictionaries is unity and consistency of statement, which is only attainable if one and the same author writes an entire work, but not if a number of contributors compete, who are of different opinions and variously gifted. Riemann has long since, by his striking and many-sided literary activity, given proof of his entire ability to cope with the task of compiling a work of this encyclopædic nature. His dictionary contains, in convenient alphabetical order, so to speak, the sum and substance of the results of his researches in the most varied ranges of musical science, *e.g.* the history of notation, the theories of rhythm (phrasing), harmony and form (analysis), musical æsthetics, etc.; it is therefore adapted to serve as an introduction to his musical pedagogic reforms. The problem of presenting established facts in a concise and clear manner has here been brilliantly solved.

"The first thing we note is that the biographies of the great musicians are written in a spirit of catholic tolerance, and that those biographies are not flatly contradicted by the articles on other subjects. Dr. Riemann is nothing if not modern, but also nothing if not a lover of all good music and a hater of all that is bad. His admiration for Wagner no more prevents him loving old Sebastian Bach than his appreciation of the Flemish writers hinders him from understanding Mozart far better than ninety-nine out of every hundred contemporary critics. For old Haydn he also entertains a particular affection, and, as was to be expected of the man who has recently sent out (through Messrs. Augener) the first complete edition of the pianoforte sonatas, he writes of him with knowledge and true appreciation as distinguished from the uninformed contempt or stupid adoration of so many other writers. We might point to the article on the orchestra as a remarkable example of Dr. Riemann's skill in saying much in comparatively few lines."

Saturday Review.

London: **AUGENER & Co.**, 199 Regent Street, W.

6 New Burlington Street, W. & 22 Newgate Street, E. C.

Printed by Hesse & Becker, Leipzig.

